
Pascal Durand

Vers une *illuso* sans illusion ?

Réflexivité formelle et réflexivité critique chez
Mallarmé

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Pascal Durand, « Vers une *illuso* sans illusion ? », *CONTEXTES* [En ligne], n°9 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2011. URL : <http://contextes.revues.org/index4800.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Groupe de contact F.N.R.S. CONTEXTES

<http://contextes.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://contextes.revues.org/index4800.html>

Document généré automatiquement le 06 septembre 2011.

© Tous droits réservés

Pascal Durand

Vers une *illusio* sans illusion ?

Réflexivité formelle et réflexivité critique chez Mallarmé

À Daniel Giovannangeli

« Peu importe la direction du vent, le soleil va toujours là où il doit aller. »

Proverbe congolais

« Une carrière ne se propose aux lettres, mais on use du mot à la façon de lyriques célébrant le parcours de l'astre jusqu'à sa hauteur accoutumée — que, tout à l'heure, il va toucher — ascension pas avancement. »

Mallarmé, *Confrontation*

De l'*illusio* en général et de l'*illusio* littéraire en particulier

- 1 Par *stratégie*, terme quelque peu abandonné ensuite, de même que celui d'*intérêt*, on sait que Pierre Bourdieu, dans ses premiers travaux, entendait un mode d'action ou de conduite tirant son principe d'une « relation inconsciente entre un habitus et un champ¹ ». Le concept d'*illusio*, qui allait devenir de plus en plus saillant dans la pensée du sociologue après 1980, se confond en grande partie avec cette « relation », sous le double aspect de la complicité ontologique entre champ et habitus que celle-ci recouvre et de la dimension inconsciente qu'elle revêt chez des sujets sociaux dont les représentations et les dispositions à l'action se trouvent étroitement ajustées aux structures sociales qui les ont produites et à la reproduction desquelles elles contribuent en retour. C'est que ce concept, artefact étymologique forgé sur la racine *ludus* (*in ludo*, être dans le jeu), combinait en outre plusieurs avantages : celui de congédier toute réduction finaliste ou utilitariste des *stratégies* et des *intérêts* engagés par les agents dans leurs prises de position au sein de leur univers d'appartenance ; celui d'intégrer la métaphore du jeu à la fois comme dynamique de rapports constitutifs d'un espace spécifique et comme mode d'intervention individuelle néanmoins chevillée à une dimension collective de l'expérience ; celui enfin de porter l'accent sur le rapport enchanté développé par les agents à l'égard de ce jeu, espace structuré par des compétitions souvent très âpres sans doute, mais sur fond d'adhésion unanime aux enjeux fondamentaux qu'il définit.
- 2 Il n'est pas inutile de rappeler que ce concept d'*illusio* n'a pas pour seule aire de pertinence le champ littéraire, même si mécanismes de fétichisation et effets de sacralisation s'y montrent particulièrement prégnants. Le champ littéraire résulte plus que tout autre, il est vrai, d'un processus d'autonomisation long et complexe, rendu d'autant plus difficile et précaire, en son cas, que ses produits procèdent d'un travail exercé sur un matériau, la langue commune, en usage dans tous les autres secteurs de la vie sociale². Et il est vrai également que, contrairement au champ artistique, qui comporte, si désavouées le cas échéant qu'elles puissent être, des filières de formation et d'apprentissage, il ne se soutient, quant à lui, d'aucune règle explicite, notamment en fait de droit à l'entrée, au-delà des modèles idéaux de réalisation de soi que son histoire accumulée et la structure qu'il affecte à tel moment de cette histoire suggèrent à ses aspirants, ni au-delà des régularités non écrites auxquelles il soumet insensiblement ses agents. Mais en réalité on ne voit guère de champ social, fût-il le plus fortement codifié, qui ne mette également en jeu, dans des proportions inégales, de semblables régularités, elles-mêmes inductrices d'une *illusio* et d'une *libido* spécifiques, entendues, pour l'une, en tant que croyance collective en la valeur du jeu, par adhésion préréflexive au *nomos* de l'univers considéré, et, pour l'autre, en tant qu'énergie de désir engagée dans l'accomplissement des tâches ou la production des « biens » propres à cet univers, comme dans l'accumulation du capital symbolique qui s'y attache³. Les univers sociaux répondant à des règles formellement codifiées et imposant des conditions d'accès sous l'espèce de diplômes et d'accréditations diverses, tels que le champ juridique ou le champ médical par exemple, n'en présentent pas moins, en effet, des manières de faire, de dire et de se comporter qui ne sont pas totalement recouvertes par des protocoles explicites, ainsi que des formes d'investissement et d'engagement, pouvant aller jusqu'à une sorte de mystique du métier, qui ne sont pas prescrites

comme telles par les codes de la profession ni les besoins de la fonction — de la même façon, si l'on veut bien y songer, que les règles du *poker* n'impliquent pas mécaniquement la propension des joueurs à se prendre au jeu, à en tirer passion et jouissance, jusqu'à y développer, en tant de cas, des dispositions, voire un éthos, de flambeurs.

3 Cette perspective élargie, loin de la diluer, met très nettement en relief la singularité du champ littéraire : pas de compétence certifiée à faire valoir à l'entrée ; pas de réglementation ni de code déontologique ; aucune instance légale interne au champ pour y sanctionner d'éventuelles infractions commises⁴ ; mais plutôt une sorte d'orchestration collective de la pratique, inculquant un certain nombre de valeurs et de formes de conduite à travers de grands modèles sans doute, dont diverses institutions, telles que l'Académie, font miroiter l'image tout ensemble solennelle et pétrifiée, mais surtout à travers des routines adoptées sans être le plus souvent senties comme telles, habitudes faites progressivement habitus, et dont l'incorporation a comme *toujours déjà* commencé, du fait que les nouveaux entrants s'offrent à elle, pour la plupart, avec les prédispositions requises, ne seraient-ce que celles qui les ont fait désirer *en être*⁵. Au nombre de ces valeurs, quoique les validant toutes, figure la valeur du jeu en tant que tel, bien-fondé sans autre fondement que l'investissement inconditionnel qu'il suscite, objet d'une foi ajoutée sans réserve, d'une *croiance* induite et maintenue, en dehors de toute délibération consciente, par la collusion objective de l'ensemble des agents engagés dans ce jeu, en telle sorte que ces derniers, plus encore qu'aux adeptes du whist dont Stendhal faisait remarquer qu'il ne leur viendrait pas à l'esprit de se récrier contre les règles d'un jeu qui leur procure tant de satisfaction — comme il en va de même, selon lui, des courtisans à l'égard des règles de la vie de cour, quelque ridicules que celles-ci paraissent⁶ —, ressemblent aux disciples de Xénocrate d'Agrigente à propos desquels Cicéron rapporte que leur maître disait d'eux : « Ils font spontanément ce que les lois les obligent à faire⁷. »

4 Dans ce système de croyance si puissant, qui installe au dessus des contingences du champ littéraire l'ordre apparemment inaltérable d'une littérature pensée comme pure essence, il semble que soient entrés pour une part déterminante non seulement, comme cela tombe sous le sens, les facteurs ayant conditionné et permis l'autonomisation de ce champ, mais encore l'oubli et le refoulement de ces facteurs ou, à tout le moins, leur disqualification spontanée en tant que conditions non pertinentes de la pratique aux yeux, très significativement, des agents appartenant à ses zones les plus lettrées, qui sont les plus volontiers portés à tourner en professions de foi radicales leur participation au cercle de cette croyance. Il n'est pas indifférent en effet que la littérature pensée de la sorte ait comme naturellement trouvé, dans la seconde moitié du siècle, après différentes préfigurations du côté du romantisme artiste, son répondant doctrinal dans les esthétiques de la « littérature pure » ou de la « poésie pure », selon une logique ayant présidé à peu près au même moment à l'émergence de la « peinture pure ». L'esthétique pure, posant la beauté en objet exclusif de l'acte artistique et le travail de la forme en raison d'être suffisante de cet acte, et, de Mallarmé à Valéry, l'intronisation du poète en « littérateur pur⁸ » ou de la poésie en « littérature réduite à l'essentiel de son principe actif⁹ » se soutiennent par définition, de façon pour une grande part déclarée à partir de Gautier et Baudelaire, d'un méthodique effort de purgation portant sans doute sur toutes les dimensions qui apparaîtront, de ce fait même, comme extérieures en droit à la littérarité de l'œuvre et à la dignité de l'expérience littéraire, mais aussi bien sur tout ce qui est susceptible de relier visiblement la production de l'œuvre et « l'existence littéraire » — laquelle, envisagera Mallarmé, n'a peut-être « lieu, avec le monde ; que comme inconvenient¹⁰ » — aux réalités impures du social en général et des conditions sociales particulières dans lesquelles s'exerce l'activité des écrivains¹¹.

5 Ce travail de purgation, avec l'inconscient qu'il véhicule, et qu'il expose pourtant, en l'occurrence, à la manière d'une lettre volée demeurant invisible à celui qui le conduit, on le verra puissamment à l'œuvre dans les notes crayonnées que le poète d'*Hérodiade* adresse, en mai 1867, à l'un de ses plus proches confidents. Travail évidemment collectif pourtant, dont les phases se sont échelonnées en gros de 1830 à 1890 sous l'emprise de déterminations multiples : différenciation d'avec les formes les plus vénales ou instrumentales

de la pratique littéraire ; déconvenues diverses et transformations de l'espace politique ayant désenchanté tout engagement dans des causes apparaissant par conséquent indignes ou sans pertinence du point de vue de la littérature ; affirmation d'une politique des lettres en rupture avec les idéologies politiques dominantes ; fin de non-recevoir adressée aux attentes du lectorat bourgeois ; conflits d'écoles et de doctrines internes à l'espace littéraire ; réaction à l'égard de l'hégémonisme grandissant de la presse d'information sur la sphère de l'écrit, etc. L'important ici est de voir que ces phases ont accompagné tout du long, en un mouvement de radicalité croissante, le processus d'autonomisation d'une littérature dont les agents semblent bien avoir été simultanément portés, avec une ardeur plus ou moins vive selon leur secteur d'appartenance, à dénier et, mieux encore, à retourner en leurs contraires, sous l'espèce de valeurs pures opposées aux impures réalités, les facteurs objectifs auxquels ce processus a répondu¹². Ainsi, pour ne prendre en compte que les phénomènes les plus emblématiques, c'est au cours d'une période voyant se mettre en place, à partir de la Monarchie de Juillet, les moyens d'une efficace commercialisation des œuvres, avec la montée en puissance de la grande presse à bon marché, l'essor de la petite presse littéraire, l'émergence de la fonction éditoriale moderne et l'augmentation du lectorat potentiel, que l'espace des lettres prend graduellement l'apparence d'un monde économique inversé, au sein duquel primeront, inhérentes aux espèces les plus valorisées de la pratique, des valeurs de gratuité, de désintéressement et d'inadéquation aux demandes du plus grand nombre. C'est dans un contexte de plus en plus favorable à la professionnalisation de la vie littéraire que commence de s'enfoncer dans les esprits un « régime vocationnel » antagoniste au « régime professionnel¹³ » associé, pour partie en guise d'alibi, à la seule « littérature industrielle », selon l'expression lancée par Sainte-Beuve en 1839, dans un article de *La Revue des deux mondes* où, le premier, il dresse le tableau morphologique d'un espace en train de se partager entre deux formes et deux visions antinomiques de la carrière littéraire, selon qu'elle est empruntée par des auteurs *écrivain pour vivre* ou *vivant pour écrire*¹⁴. Et c'est au moment où l'augmentation de la population des auteurs et des prétendants à la carrière des lettres et l'apparition de diverses instances de socialisation ou de défense de leurs droits, allant des cénacles ou des cercles de la bohème à la Société des gens de lettres, offrent à leur perception et à leur expérience les contours d'une collectivité soutenue par son nombre, consolidée par les agrégats qui se forment en elle et soudée par des intérêts communs — leur représentant en somme la dimension sociale de l'activité à laquelle ils se vouent, jusque dans les rivalités et rapports de force alimentés par celle-ci —, que l'on voit grandir, sur le fond repoussé d'un multiple indifférencié, l'effigie de l'écrivain plongé dans une solitude tenant à la fois d'une souffrance qui sanctifie et d'un privilège qui ne se marchande pas.

6 On voit par là que la morphologie présentée par le champ littéraire après 1840, reposant sur deux grands secteurs de production et plus encore sur un renversement de l'un à l'autre de leurs principes de fonctionnement, n'a rien d'une configuration contingente adoptée au cours de son histoire. Cette morphologie est bien plutôt, et à plusieurs égards, constitutive de la littérature en tant que *champ* : par la tension générale qu'elle maintient entre deux *tendances* divergentes de la pratique, orientées pour l'une vers des profits non spécifiques, pour l'autre vers des profits spécifiques, et dont la seconde se définit *contre* la première, à travers tout ce qui, dans les valeurs et dans les démarches de ses agents, les conduit à se distinguer des démarches qu'ils reconnaissent (ou attribuent) aux représentants de l'autre tendance ; par l'image qu'elle installe d'un univers en soi, d'autant mieux circonscrit au sein de la totalité sociale qu'il présente, d'un pôle à l'autre, une gradation apparemment complète de positionnements, de statuts et de destins possibles ; par la dynamique enfin dont elle se soutient, tant du côté de la production industrielle que du côté de la production lettrée, en fait de compétitions engagées dans la poursuite du succès auprès du plus grand nombre ou de la consécration par les pairs et, plus généralement, en fait de stratégies d'occupation du marché ou de différenciation stylistique et esthétique¹⁵.

7 Rien ne montre mieux, sous sa dimension doublement paradoxale en effet, le rapport d'implication allant des conditions objectives de la pratique littéraire à la littérature vue et vécue comme idéal transcendant ces conditions que le paradoxe, inscrit comme en miroir

au cœur de la *doxa* caractéristique du système littéraire moderne, voulant que l'écrivain en régime d'autonomie se représente sa pratique comme le vecteur d'expression d'une singularité irréductible, alors que celle-ci, avec la croyance en sa propre irréductibilité, se trouve être, à deux titres au moins, le produit d'une construction sociale. Ceci, pour une part, du fait que cette singularité, impératif vital en tout univers où, comme y insistait Remy de Gourmont, « être existant, c'est être différent¹⁶ », procède en effet d'un processus de différenciation au sein d'un espace collectif de singularités dont chacune garde sans le savoir, à même son identité à soi, la marque en creux de sa différence avec les autres. Et c'est bien, pour une autre part, du fait que la singularité ne vient à être pensée et vécue de la sorte qu'au prix d'une incorporation si profonde qu'elle se fait oublier par tous en tant que norme collective réglant leurs pratiques individuelles qu'elle est encore un phénomène social, à la fois comme reproduction en chaque sujet d'une même disposition générale et comme résultat chez celui-ci d'une intériorisation, sous forme de catégorie mentale efficace, du principe de différenciation et de lutte pour la différence régissant l'univers auquel il appartient.

8 À cette sociologie des profondeurs appelée par les illusions qui s'enracinent dans l'*illusio* propre au système littéraire — et dont Bourdieu a souligné qu'elles ne sauraient passer pour telles qu'au regard d'un observateur impartial extérieur au jeu¹⁷ —, on pourrait être tenté d'opposer cette autre sorte de sociologie que tout au long du XIX^e siècle, pour s'en tenir à celui-ci, les écrivains eux-mêmes n'ont pas manqué de développer touchant au fonctionnement de l'espace littéraire, et qui peut être mise au crédit d'une perception plus aiguë chez eux des modalités sociales de la littérature que n'en montrent tant de leurs commentateurs. Il faut une bien grande cécité en effet pour ne pas apercevoir que l'autonomisation de la littérature s'est trouvée relayée au fil du siècle non seulement, du côté du pôle lettré, par des esthétiques de plus en plus formalistes et un autotélisme croissant de l'écriture, mais aussi, d'un bout à l'autre du spectre, par un nombre très important de textes mettant en scène, dans des registres divers, les coulisses et les ressorts de la vie littéraire¹⁸. Romans, pièces de théâtre, poésies, chroniques, mémoires ou souvenirs, pamphlets, physiologies, précis de stratégie plus ou moins parodiques, le répertoire est vaste de ces œuvres qui tantôt tracent le plan en coupe d'un état de l'appareil des lettres, tantôt décrivent certains de ses lieux de sociabilité qui sont aussi des instances de socialisation, salons, séances d'académie, cénacles, cafés, cabarets, tantôt montent en roman à dimension parfois autobiographique la trajectoire de tel aspirant à la carrière littéraire ou les routines de tel grand écrivain arrivé, tantôt soumettent au scalpel froid de l'analyse ou au stylet cruel de la caricature les manœuvres et stratégies de la réussite ou les travers et placements mal considérés qui mènent au ratage. Preuve récurrente apportée par les auteurs eux-mêmes que la littérature à laquelle ils se livrent constitue bien désormais, comme l'univers de cour jadis pour un Saint-Simon, un monde en soi, dont on peut dresser la carte et tenter de cerner les lois ou dont on peut faire le décor, voire l'objet, d'une construction romanesque. Signe également, dans leur cas, de la capacité qu'ont montrée tant de « romanciers du réel », avec des bonheurs divers, de mettre leur « sociologie romanesque » au service d'une auscultation portant aussi sur les réalités sociales de la chose littéraire¹⁹. Cette littérature au carré présente quelques chefs-d'œuvre, de Balzac à Proust ; elle a son second rayon, très chargé, avec ses Cladel (*Les Martyrs ridicules*), ses Daudet (*Le petit Chose*, *L'Immortel*), ses Mauclair (*Le Soleil des morts*) ; elle a son rayon populaire avec un Gaston Leroux (*Le Fauteuil hanté*) ; elle a aussi, dans le registre clinique, des textes apparemment mineurs dus à de grands noms (tels les « Conseils aux jeunes littérateurs » de Baudelaire) et de plus ambitieux dus à des seconds couteaux (telle l'*Introduction à l'étude de la stratégie littéraire* de Fernand Divoire)²⁰. Mais la diversité des genres et des niveaux de qualité dont relèvent ces productions si nombreuses n'empêche pas de voir qu'elles semblent bien présenter au moins deux points communs très significatifs pour notre propos. Croquis de mœurs, récits d'apprentissage ou traités acides, la plupart donnent de la littérature l'image d'un champ de bataille ayant plus de Rastignac cyniques, de martyrs ridicules ou de gloires déclinantes que d'écrivains en suspension dans le bonheur des lettres ou savourant les fruits d'une consécration méritée ; Balzac, ici, pourrait avoir ouvert, avec *Illusions perdues*, un paradigme que Proust, si l'on veut, fermera avec son

roman fleuve transportant le narrateur et son lecteur jusqu'au rivage d'une participation peut-être heureuse à la littérature. Et la plupart aussi, à fustiger le ridicule des uns ou à faire ressortir ce que les manœuvres des autres peuvent avoir de plus roué, laissent assez manifestement intact, à égale distance des poètes ratés et des bretteurs de la renommée, l'Absolu littéraire dont cette vaine agitation semble n'avoir d'autre effet que de livrer la preuve par le contraire. Au principe de l'action sociale et de la connaissance de cette action, a rappelé Jacques Dubois s'agissant du rapport du héros stendhalien à la politique²¹, Norbert Elias plaçait un mouvement de balancier allant réciproquement de l'*engagement* à la *distanciation*. Sous les deux aspects qu'on vient d'indiquer, le corpus de ces textes pourrait relever, chez leurs auteurs, d'une pareille dialectique, faisant de la distance — aux rôles, aux valeurs, aux idoles — le moment d'une accumulation d'énergie au profit d'une adhésion bien vite retrouvée. Toujours est-il que si ces produits d'une sorte de sociologie critique spontanée s'emploient à frapper d'indignité les formes les plus vulgaires de l'arrivisme ou à mettre cruellement en relief la désillusion pouvant s'emparer de ceux qui ont trop présumé de leur aptitude à se maintenir effectivement à la hauteur de leur idéal, c'est sans jamais fondamentalement remettre en cause l'idéal littéraire lui-même, et encore moins l'idée d'une littérature située, comme l'Azur de Mallarmé, en surplomb des formes et des forces qui lui donnent existence dans la réalité pratique ; car c'est encore au nom d'une littérature posée en absolu infrangible que se trouvent ainsi stigmatisées ou tournées en dérision des conduites qui apparaissent, tout bien considéré, comme autant d'hommages que la peinture des vices rendrait à la vertu la plus ineffable²².

9 À travers les effets qu'elle exerce sur la pratique et le lien entretenu avec la pratique, l'*illusio* reconduit en somme à la source dont elle provient : c'est bien en effet parce qu'elle est le produit de l'implication dans un jeu établi en régime d'autonomie qu'elle est aussi garantie du maintien de ce jeu et de l'intérêt à y prendre part, quelque sévères que puissent être les mortifications qu'il occasionne ou vifs les accès de révolte à son égard. Aussi peut-elle être envisagée à la fois, pour le champ qui nous occupe, comme une sorte de loi de constance inhérente au système des lettres et comme la solution de continuité qui, en s'introduisant de la chose littéraire à la littérature, incite à affronter les contingences de l'une au nom de ce que l'autre maintient dans les esprits en fait d'idéal régulateur²³. Aussi convient-il également de revenir à la dimension inconsciente qu'elle présente chez des sujets développant à l'endroit de leur univers d'appartenance, selon Bourdieu, un double rapport de connaissance et de méconnaissance : de *connaissance*, en tant que ce rapport passe par un « sens pratique », une capacité de déterminer son action en fonction des structures de l'univers concerné, appréhendé et vécu comme espace de possibles ; de *méconnaissance*, en tant que ce sens pratique — sorte aussi de « connaissance par corps », selon la belle formule du sociologue —, résulte d'une incorporation de ces structures et qu'il participe donc d'une relation de causalité circulaire entre un habitus et un champ rendus comme invisibles par leur adéquation réciproque. « L'œil ne se voit pas lui-même²⁴ », écrivait déjà Shakespeare ; et Zola, écrira Sartre, « voit le-monde-que-voit-Zola », voulant dire par là que « Zola, produit de la société qu'il décrit [...] la regarde avec les yeux qu'elle lui a faits²⁵ ». On voit, pour notre gouverne, à quel principe d'efficacité conduit ce double rapport de connaissance et de méconnaissance, assez proche de la sociogenèse qu'un Elias voyait de son côté au cœur du « processus de civilisation²⁶ » : du point de vue du sujet, il ajuste ses représentations et ses conduites à son champ d'action, avec les gratifications qu'il peut en escompter ; du point de vue du champ, il assure stabilité au système sous évolution conforme à ses lois spécifiques. Cette efficacité n'est pas étrangère à l'enchantement dont l'*illusio* est porteuse, adhésion libre mais non délibérée aux contraintes d'un univers dont l'arbitraire paraît aller de soi. Elle en fait aussi le point aveugle de tout ce dispositif, en rendant fort improbable son objectivation par ceux qui en sont habités : parce que la mise à distance demandée par une telle objectivation exigerait un suspens de la circularité structurale liant champ et habitus, suspens que cette circularité rend elle-même improbable ; et parce que le prix d'un tel suspens ne pourrait guère être, pour qui s'en rendrait capable, qu'un retrait du jeu ou le développement d'un rapport cynique à ce jeu, ou à tout le moins une incapacité à y prendre part efficacement, tant il semble vrai, comme l'observait déjà Jean-

Marie Guyau, que « raisonner un système d’actions réflexes ou d’habitudes, c’est toujours le troubler²⁷ ».

Le mécanisme littéraire

- 10 On comprend, au vu de tout ce qui précède, que Bourdieu fasse sentir, dans *Les Règles de l’art*, l’étonnement qui fut le sien à découvrir sous la plume de Mallarmé, au détour d’une page de *La Musique et les Lettres*, une manière de démenti apporté à sa conviction très étayée selon quoi l’*illusio* — clé de voûte de son structuralisme génétique — échapperait par définition à toute saisie réflexive : « Quant à la prise de conscience de la logique du jeu en tant que tel, et de l’*illusio* qui est à son fondement, j’ai longtemps cru qu’elle était exclue, en quelque sorte, par définition, du fait que cette lucidité ferait de l’entreprise littéraire une mystification cynique, ou une supercherie consciente. Cela jusqu’à ce que je vienne à lire vraiment un texte de Mallarmé qui exprime bien, quoique de manière fort obscure, et la vérité objective de la littérature comme fiction fondée dans la croyance collective, et le droit que nous avons de sauver, envers et contre toute espèce d’objectivation, le plaisir littéraire²⁸. » Et de mettre sous les yeux de son lecteur le passage suivant, extrait de la conférence que le poète avait prononcée à Oxford et Cambridge en 1894 avant de la publier, quelques mois plus tard, à la Librairie académique Didier, Perrin et C^{ie} :

Nous savons, captifs d’une formule absolue que, certes, n’est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l’agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.

À quoi sert cela —

À un jeu²⁹.

- 11 Le commentaire qui suit se tient sans faiblir, en quatre pages très denses, à hauteur de son objet³⁰. La déclaration du poète y est mise au compte de l’étonnante lucidité ayant conduit celui-ci à tirer pleine conséquence de sa conception de la littérature comme construction symbolique adossée à « l’ordre proprement humain de la convention » et contradictoirement fondée sur une foi tout aussi commune en un « *au-delà* » extérieur à cet ordre. « *Au-delà* » pourtant vide, à ses yeux, mais que la « poésie parvenue à la conscience de soi », telle qu’il l’envisage, se soutient de postuler et de désigner. Car le « plaisir » susceptible d’être pris à la chose littéraire dépend de la fiction sous-tendant « le jeu des lettres » en tant qu’essor vers une impossible extériorité. Et de ce « jeu des lettres » au « jeu littéraire », c’est-à-dire de la « Fiction » au monde dans lequel celle-ci se réalise par « nous » et pour « nous » sous forme d’œuvres, il y a d’autant moins solution de continuité, à son sens, que le fonctionnement de ce monde, prenant lui-même appui sur une croyance collective dans la vérité de cette « Fiction », en constitue la condition de possibilité et de maintien en tant qu’utopie régulatrice et source de « réjouissance idéale ». Raison pour laquelle ce n’est qu’à mots très couverts que le poète se risque à désigner le secret de la littérature, secret vide ou « néant principiel », tout en choisissant — au prix, note Bourdieu, d’une sorte de « fétichisme décisoir » — de sacrifier la « supercherie » qu’elle opère et qui la sous-tend, plutôt que de s’adonner publiquement à « [un] démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire » qui compromettrait leur réciproque efficace. Par une performance inversée, si l’on veut, Mallarmé en vient de la sorte à occulter ce qu’il énonce et à dénier, au nom d’un refus de « nier » le « plaisir » inhérent à la littérature, l’opération de dévoilement que pourtant il effectue, mais dans une langue si retorse « qu’il n’a à peu près aucune chance d’être réellement entendu ». C’est qu’il « sait, écrit Bourdieu, que le plaisir solitaire et vaguement narcissique qu’il veut à toute force sauver est voué à s’apercevoir comme une illusion s’il n’est pas enraciné dans l’*illusio*, la croyance collective dans le jeu, et la valeur de ses enjeux, qui est à la fois la condition et le produit du fonctionnement du “mécanisme littéraire”. » C’est aussi que ce dévoilement crypté, protégeant la littérature du nihilisme dont il est potentiellement chargé, vient comme interposer un voile entre le geste du poète hiérophante et son « public », rendu témoin d’une

prestidigitation verbale bien faite pour maintenir les profanes à distance d'un mystère qui ne se laisserait entrevoir, comme fabrique d'illusion, qu'aux « grands initiés » en possession du dernier mot de l'énigme ; car eux seuls détiennent, ou sont susceptibles de détenir, la clé de cette parade savante avec quoi se confond — à supposer qu'ils se soient complètement dépouillés de l'aveugle crédulité impartie aux profanes et aux initiés inférieurs — la grande fiction des « Lettres », mirage opaque pour le plus grand nombre, mais « spectacle [répondant] à une imaginative compréhension » pour le petit nombre d'élus capables « de s'y mirer³¹ ».

- 12 À cette réflexivité qu'il reconnaît au poète, le sociologue n'apporte toutefois aucune explication³². Et, chose plus étonnante, il ne tient aucun compte du contexte pragmatique pourtant très particulier auquel répond la tournure de la déclaration qu'il commente de façon si nourrie³³. Son intuition n'en est pas moins juste. On voit bien se dessiner en effet chez Mallarmé, pour peu que l'on soulève les voiles épaissies autour de ses textes par tant de lectures prenant au premier degré l'idéalisme radical qu'ils affichent, une réflexion sur les ressorts de l'illusion littéraire et les conditions qui la reproduisent en chaque écrivain. Il est moins sûr en revanche que cette intuition ait été éveillée par le passage le plus indiqué pour la valider, y compris dans ladite conférence, ainsi qu'on le verra plus loin. Car, à mieux y regarder, c'est moins de l'*illusio* consubstantielle au système des « Lettres », dans ce que ce qu'elles ont de plus social, qu'il s'agit dans ces lignes, du moins au premier chef, que d'une reformulation très savante, en site universitaire, du credo matérialiste, avec l'essor désespéré en procédant, dont le poète, alors en poste à Tournon, avait fait part, près de trente ans plus tôt, à Henri Cazalis, l'un de ses plus proches confidents :

[...] Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, — mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume Lyrique, et tel sera peut-être son titre La Gloire du Mensonge, ou le Glorieux Mensonge. Je chanterai en désespéré !³⁴

- 13 Cette profession de foi à rebours, Mallarmé la prononce en avril 1866, soit moins de deux ans après avoir mis sur le métier, avec *Hérodiade*, l'œuvre appelée à décider, selon lui, de sa réussite et de son destin de poète. « Car, avait-il dit, *je veux* — pour la première fois de ma vie — *réussir*. Je ne toucherai plus jamais à ma plume, si j'étais terrassé.³⁵ » Tâche exigeante, à la mesure d'une très haute ambition, affrontée « avec terreur », avait-il dit encore : « car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*³⁶. » Passons sur la poétique de la métonymie et de la suggestion en germe ici pour souligner plutôt la réversibilité d'une « terreur » qui, vivement éprouvée par le poète, semble aussi bien rejaillir sur celui-ci par effet de la terreur qu'il s'emploie en quelque sorte à faire régner dans l'ordre de la langue, dont il est bien obligé de faire usage mais qu'il entend contraindre à s'épurer de son pouvoir de référence et à s'émanciper de son arbitraire, afin de garantir, comme il espère bien y parvenir, l'autonomie absolue du poème en chantier. Composé non de « mots, mais d'intentions³⁷ », rendu ainsi impénétrable par toute « impression [venue] du dehors³⁸ », c'est à une orchestration verbale n'offrant aucune prise au hasard que ce poème atteindrait, mais grosse de puissants effets sur son lecteur, méthodiquement induits par une forme travaillée pourtant pour elle-même et trouvant son équivalent thématique dans l'image toute narcissique d'Hérodiade, beauté fleurissant déserte, puissance de désir se refusant à l'amour, incarnation vibrante d'effroi d'un déni du charnel³⁹. Au printemps 1866, cette démiurgie esthétique débouche sur le premier temps de ce qu'il est convenu d'appeler la « crise de Tournon ». « En creusant le vers à ce point, confie Mallarmé, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme [...] », l'autre, dit-il plus loin, une sensation de « vide » dans la « poitrine », la déclaration détachée ci-dessus prenant place entre ces deux mentions d'un même diagnostic de vacuité douloureuse, là métaphysique, ici physiologique (et très probablement psychosomatique)⁴⁰. Les données de cette « commotion » subie sont

évidemment complexes⁴¹. L'important, pour ce qui nous occupe, tient d'abord dans le fait que la conversion de Mallarmé au matérialisme athée — du moins sa conversion déclarée⁴² — a résulté, à l'en croire, du « creusement » du vers appelé par la composition d'*Hérodiade*, comme si l'effort de réflexivité formelle engagé à cet effet, le travail sur la matérialité des signes à agencer en système clos, la patiente mise en place d'une machinerie verbale ne se soutenant que de ses seules opérations internes lui avaient fait apparaître, à travers le vide creusé au cœur du poème, le « Néant » logé au cœur de l'Être. Telle serait en somme, d'un abîme à l'autre, la révélation toute négative reçue à polir le miroir dans le « trou profond » duquel Hérodiade à son tour, certains soirs, « de [son] rêve épars [connaîtra] la nudité⁴³ » : au centre du poème le plus artificiel et se voulant le moins asservi aux contingences du langage ordinaire, le cercle sans extériorité de la nature et des conventions. Et voici, pour notre propos, le plus important, à savoir que, de cette révélation ayant comme foudroyé tout l'édifice de l'œuvre entreprise, Mallarmé tirera, dit-il, le principe de l'œuvre entrevue : élan forcené de la matière, toute consciente qu'elle soit de sa propre dimension indépassable, « dans le Rêve qu'elle sait n'être pas » ; récapitulation affirmative, mais sans y ajouter foi, des « divines impressions » accumulées dans l'inconscient collectif ; chant désespéré « proclamant », « devant le Rien qui est la vérité », les « glorieux mensonges » d'une théologie immémoriale. Pari fait en somme sur la possibilité d'un matérialisme enchanté, sous couvert d'idéalisme simulé ; ou, tout au moins, impératif vital assigné à l'invention poétique de se régler sur la fiction d'un « comme si ». Car si l'Éden n'existe pas, l'on ne peut pourtant s'en passer : ce sera, bien plus tard, on le sait, un motif de rupture entre Mallarmé et René Ghil⁴⁴.

14 De cet essor sans illusion vers l'illusion, que l'auteur d'*Hérodiade* en proie au « Néant » envisageait de se fixer désormais pour directive poétique, à la projection vers un « *au-delà* » vide, que le poète conférencier évoquera en fait d'« agent » et de « moteur » du « jeu » littéraire, la continuité est d'autant plus frappante que de semblables caractérisations se trouvent réservées de part et d'autre à la littérature ainsi conçue et à la tournure d'esprit qu'elle présuppose. « Glorieux Mensonge » ou « Gloire du mensonge », dans la confidence à Cazalis ; « leurre », « fiction » et « supercherie », dans la conférence. « Je chanterai en désespéré », avait-il conclu en 1866 ; « Strictement j'envisage [...] la lecture comme une pratique désespérée⁴⁵ », professera-t-il en 1894, juste avant d'indiquer, sans la trahir, « la disposition secrète⁴⁶ » inhérente au « mécanisme littéraire ». Le point de vue certes a bougé, de l'écriture à la lecture, et encore n'est-ce pas l'unique différence ni peut-être la plus significative. J'en réserve l'examen au paragraphe qui suit. Car entre-temps il convient encore de souligner que si l'essor en question, tel qu'il se formule en 1866, semble relever surtout d'une métaphysique, explicitement orientée vers ce que le poète appelle une « conception spirituelle du Néant⁴⁷ », il s'articule presque tout autant, chez lui, à des préoccupations proprement esthétiques. Certaines de ces préoccupations lui viennent de Poe et Baudelaire, d'autres tiennent plus largement à la *doxa* poétique de l'heure, mais elles finiront par lui appartenir toutes en propre du fait de la cohérence de pensée et de la radicalité qu'il leur aura conférées. À propos d'*Hérodiade*, quelques mois auparavant, Mallarmé déclarait déjà à Villiers : « le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle ». « C'est, je crois, avait-il ajouté, le mot de la Poésie⁴⁸ ». Que ce mot reste encore très baudelairien, dix ans après les « Notes nouvelles sur Edgar Poe » où son aîné avait assigné à la « véritable poésie », c'est-à-dire à la *poésie pure*, de se prendre « Elle-même » pour « objet » en suivant pour unique « principe » « l'aspiration humaine vers une beauté supérieure⁴⁹ », n'empêche pas d'y voir se dessiner le mouvement d'essor à venir dans ce qu'il aura de très singulier, ni d'y constater que la « Beauté » ainsi visée occupait la place que prendra, après que celle-ci aura été vidée par la révélation du « Néant », l'objectif tout symbolique d'une participation à un *au-delà* des choses et des mots entièrement postulé par le mensonge poétique. « La matière, ayant conscience d'elle-même » que la lettre à Cazalis dira vouloir montrer « s'élançant [...] dans le Rêve qu'elle sait n'être pas », c'est l'homme, bien entendu, en tant qu'il sait n'être fait que de matière, le représentant abstrait, en d'autres termes, d'une humanité enfermée dans ses limites, dont le poète se voit comme la douloureuse incarnation lucide ; ce sera également

pour celui-ci, on le verra plus loin, l'homme en tant qu'il est « la nature se pensant⁵⁰ », c'est-à-dire une conscience réflexive s'arrachant à l'opacité des choses ; mais n'est-ce pas aussi, potentiellement, le matériau poétique lorsque ce dernier, se trouvant soumis aux puissantes poussées de réflexivité formelle que l'organisation du texte exerce sur lui, en vient non pas seulement à se désigner lui-même, dans l'intériorité de l'œuvre, mais à faire scintiller *autre chose* que lui et qui semblera comme extérieure à celle-ci ? C'est en ce sens, toujours est-il, que se développera la poétique imaginaire de Mallarmé, dans laquelle « *la divine transposition [allant] du fait à l'idéal* » et « pour l'accomplissement de quoi existe l'homme⁵¹ » demandera, condition aussi de « la disparition élocutoire du poète », que « l'initiative [soit cédée] aux mots » afin qu'« ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries⁵² ». Et c'est très exactement cette doublée « visée », alliant « Transposition » et « Structure⁵³ », essor vers l'Idée et organicité du poème, que Mallarmé aura encore en tête au moment de préciser à l'adresse d'un confrère anglais sa définition de la « Musique » propre à la poésie telle qu'il la conçoit : « Idée ou rythme entre des rapports » ou, plus significativement encore, « au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole⁵⁴ ». Dès 1868, une première version du sonnet en ix, en avait livré l'illustration en acte⁵⁵. Dans le poème le plus réflexif, tout vibrant de signification sur fond d'absence et de négation, une image de l'univers circulairement réduite à l'échelle d'un salon désert ; dans le brio des sept rimes étincelantes, un analogon offert au scintillement de la Grande Ourse ; dans l'espace apparemment clos du texte, comme dans le « cadre » obscurci de « la glace », la fixation d'un reflet du firmament constellé, bord *sublime* d'un monde fini, mais marquant lumineusement la direction d'une improbable extériorité⁵⁶.

15 Revenons à ce qui circule, en fait de message, de la déclaration de 1866 à la conférence de 1894. La teneur en a bien moins changé de l'une à l'autre que la tonalité : registre de la confiance entre amis et pathos induit par une révélation toute récente contre registre de la démonstration en public et pieuse désinvolture engagée dans un geste de dévoilement. Ce n'est pas seulement que près de trente années ont apaisé les choses et le rapport aux choses. C'est plutôt que le contexte est tout autre. À Oxford puis Cambridge, le poète s'adresse, en « *lecturer* » invité, à une élite choisie, avec le souci, devenu habituel chez lui, de conformer son propos aux formalités du lieu et de la situation de communication, qu'il prendra soin aussi de décrire, en guise de préface, au moment d'éditer le texte de sa conférence. De là que le « morceau d'esthétique raide » « servi », selon son propre mot⁵⁷, aux deux publics successifs du *Christ Church* et du *Pembroke College*, tienne tout autant d'un morceau de grande éloquence universitaire imitée⁵⁸ — une éloquence à laquelle n'est pas étrangère, dans le développement qui nous occupe, la rhétorique de la prétérition maniée par un orateur faisant, au sujet de la « fiction », ce qu'il dit ne pas vouloir faire (la démonter en public), comme n'y est pas étrangère non plus la référence très savante, formulée à demi-mot entre gens supposés appartenir au même *savoir partagé*, à la thèse de Parménide selon qui l'être *est* et le non-être *n'est pas* (« Nous savons, captifs d'une formule absolue que, certes, n'est que ce qui est »). De là également qu'il réfère sur le mode de l'interpellation, en amont du passage détaché par Bourdieu, aux objets ou instruments d'étude spécifiques à l'auditoire auquel il s'adresse, tout en l'identifiant en bloc, par une élémentaire captation de bienveillance, aux plus savants de ceux qui le composent (« Strictement j'envisage, écartés vos folios d'études, rubriques, parchemins, la lecture comme une pratique désespérée »)⁵⁹. De là encore, pour une part, que le point de vue adopté sur la littérature comme élan sans espoir vers un au-delà vide se soit déplacé, de Tournon à Oxford et Cambridge, en direction de la lecture, par ajustement aux prérogatives d'un public fait de scoliastes. Tout cela n'empêche pas de prêter attention au fait — plus saillant encore dans la forme éditée de la conférence, qui la destinera aussi aux pairs du poète — que l'écriture et la lecture participent, dans le propos mallarméen, d'un même « mécanisme littéraire » et donc d'un même régime d'illusion. Car, après tout, c'est bien la méditation d'un poète sur les secrets de son art que le conférencier donne en spectacle à ce public de lecteurs professionnels, fort également de la conception très juste qu'il s'est faite au sujet de l'œuvre pure, voulant que celle-ci, comme il l'expliquera deux ans plus tard, demande

« une transparence du regard adéquat », autrement dit que de semblables catégories soient mises en jeu réciproquement dans les deux *pratiques* de sa production et de sa réception⁶⁰. Et du reste, en aval de ce même passage détaché, c'est très explicitement à l'écriture aussi que le poète conférencier impartit la projection illusoire dont dépend le « plaisir » susceptible d'être procuré par la lecture littéraire (« Quant à moi, je ne demande pas moins à l'écriture et vais prouver ce postulat⁶¹ »). Comment ne pas voir enfin, si l'on y regarde de près, que le point de vue individuel de la lettre de 1866 (« Oui, *je le sais* », « Je veux me donner ce spectacle », « Tel est le plan de mon volume », « Je chanterai ») a cédé la place, en 1894, à un point de vue collectif incluant le poète et son public, sinon peut-être les poètes et leur public (« Nous savons », « notre inconséquence », « le plaisir que nous voulons prendre », « on projette », « le conscient manque chez nous »)⁶² ? Comme le font également, d'une autre manière, les contraintes institutionnelles inhérentes au lieu très particulier de la conférence, ce dernier registre tend à introduire, dans la méditation du poète sur le secret des « Lettres », une dimension proprement *métasociale* sur laquelle il nous faudra revenir après que nous aurons pris la mesure de la dimension sociale inconsciente revêtue, à l'inverse, par la réflexion toute solitaire en apparence que Mallarmé a conduite entre 1866 et 1869 sur les moyens et les enjeux de la réflexivité poétique.

Penser de tout son corps

16 L'expérience vécue à Tournon, expérience inséparablement poétique et spirituelle, fait l'objet en mai 1867 de deux lettres du plus grand intérêt, mais assez inégalement commentées. La première, adressée à Cazalis un an après lui avoir formulé le credo désenchanté qu'on a vu, dresse le bilan d'« une année effrayante » sous la forme d'un Discours de la méthode qui serait comme pris de folie, et avec des accents de triomphe mêlé de catastrophe : « ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps⁶³. » Et d'y évoquer une longue lutte avec Dieu, ce « vieux et méchant plumage », enfin « terrassé », mais dont l'« agonie » interminable a bien failli l'entraîner dans sa chute au plus profond des « Ténèbres » : « je tombai, victorieux, éperdument et infiniment — jusqu'à ce qu'enfin, conclut-il, je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant⁶⁴. » Laissons de côté les réminiscences bibliques — mais aussi littéraires, notamment chez Vigny — de ce grand combat préfigurant d'autre part celui qui mettra aux prises deux ans plus tard Maldoror et son Créateur⁶⁵. L'important ici tient dans la mise en regard réciproque, *littéralement et dans tous les sens*, d'une réflexivité intégrale de la pensée, par exclusion de tout objet pensé, et d'un penseur qui, arrivé à une « Conception Pure » et passé sur un plan d'« Éternité », ne trouve que dans le miroir placé au-dessus de sa table de travail le point de stabilité propre à le protéger de son vertige métaphysique, ainsi qu'il y revient aussitôt : « J'avoue, du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avaries de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant.⁶⁶ » Disposition de l'esprit à la pensée pure, d'un côté, et d'un « Esprit » se voyant en « solitaire habituel de sa propre pureté », Mallarmé jouant ici sur les trois sens ordinaire, monacal et diamantaire du mot ; position du corps, d'un autre côté, face à un miroir où le penseur pur se regarde afin d'échapper à la retombée dans le néant : la réciprocité se veut ainsi totale, et bien faite pour assurer l'accès du poète à un régime impersonnel de la conscience, garantissant à l'œuvre qui surgira de ce dispositif vertigineux la capacité de juxtaposer ses formes à celles de l'univers. « C'est t'apprendre, continue-t-il en effet, que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi⁶⁷. » La crise de Tournon, approfondie à Besançon par l'objectivation même qu'elle y subit, tient à ce tournoiement sans fin, à cette asphyxiant descente en apnée, ayant creusé son chemin à travers l'écriture d'*Hérodiane*, dans les profondeurs conjointes de

la conscience et du langage. Et l'on comprend que cette lettre à Cazalis, d'une très grande portée spéculative, ait été presque aussi abondamment commentée que l'« Autobiographie » rédigée à la demande de Verlaine : toutes deux proposent, en ayant d'ailleurs recours l'une et l'autre au motif du Grand Œuvre alchimique⁶⁸, un retour du poète sur les opérations et les enjeux de son expérience esthétique, retour introspectif et métaphysique en mai 1867, retour rétrospectif et plus proprement littéraire en novembre 1885. On comprend moins en revanche que telle autre lettre, adressée une dizaine de jours plus tard à Eugène Lefébure, n'ait pas retenu au même degré l'attention des lecteurs du poète, et en particulier les notes crayonnées qu'il y a jointes. Car si cette lettre du 27 mai 1867 livre à son tour, bien que sous un autre point de vue, la conception poétique à laquelle Mallarmé se range à cette date, elle permet aussi, ce qui a été moins vu encore, de rendre sociologiquement raison des modalités sous lesquelles celui-ci pense, dans ces années-là, et la *pensée pure* et la *poésie pure* qui en est la contrepartie esthétique.

- 17 Par une réponse de Lefébure, on sait que Mallarmé, dans une lettre non retrouvée, lui avait auparavant exposé « [sa] théorie poétique du Mystère », ajustée à « la constitution logique de l'univers » et pourvoyeuse d'« énigmes » dont l'humanité, consciente de la matérialité qui l'encercle, « [saurait] le mot⁶⁹ ». Aussi est-ce sur le mode de la « causerie » entre amis et au fil de notations très cursives que le poète revient sur certains aspects de son esthétique, évoquant ici tel volume de Desbordes-Valmore, puis le *Parnassiculet* de Barbey d'Aurevilly paru dans *Le Nain jaune*, qu'il compte envoyer tous deux à son correspondant, là déjà les « lignes au crayon⁷⁰ » qu'il a mises sous le même pli, et qui nous intéresseront vivement plus loin, ou là encore tel article de *La Revue des Deux Mondes* proposant une image du « Poète moderne » dans laquelle il dit s'être reconnu :

Je n'ai rien recueilli [...], digne de vous être redit, dans la revue que je fais le Lundi des journaux et magazines — si ce n'est dans la *Revue des deux mondes* du 15 Mai un article de Montégut dans les belles quatre ou cinq premières pages duquel j'ai senti et vu avec émotion mon livre. Il parle du Poète moderne, *du dernier*, qui, au fond, « est un critique avant tout ». C'est bien ce que j'observe sur moi — je n'ai créé mon Œuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice.

Et si je parle ainsi de *moi*, c'est qu'Hier j'ai fini la première ébauche de l'Œuvre, parfaitement délimité, et impérissable si je ne périssais pas. Je l'ai contemplé, sans extase comme sans épouvante, et, fermant les yeux, *j'ai trouvé que cela était*. La Vénus de Milo — que je me plais à attribuer à Phidias, tant le nom de ce grand artiste est devenu générique pour moi ; La Joconde du Vinci ; me semblent, *et sont*, les deux grandes scintillations de la Beauté sur cette terre et cet Œuvre, tel qui l'est rêvé [*sic*], la troisième. La Beauté complète et inconsciente, unique et immuable, ou la Vénus de Phidias, la Beauté, ayant été mordue au cœur depuis le Christianisme, par la Chimère, et douloureusement renaissant avec un sourire rempli de mystère, mais de mystère forcé et qu'elle *sente* être la condition de son être. La Beauté, enfin, ayant par la science de l'homme, retrouvé dans l'Univers entier *ses phases corrélatives*, ayant eu le suprême mot d'elle, s'étant rappelé l'horreur secrète qui la forçait à sourire du temps de Vinci, et à sourire mystérieusement — souriant mystérieusement maintenant, mais de bonheur et avec la quiétude éternelle de la Vénus de Milo retrouvée — ayant su l'idée du mystère dont la Joconde ne savait que la sensation fatale⁷¹.

- 18 L'article évoqué mérite qu'on y retourne, occasion de mesurer combien Mallarmé en acclimate la teneur à son propre système esthétique. « Les âges de l'ignorance inspirée, écrivait Émile Montégut, sont à jamais passés ; celui même qui est né de nos jours avec le don de poésie est obligé de mériter son inspiration par l'assiduité de son labeur, et de la conquérir à la sueur de son intelligence⁷². » Affirmation bien en phase, faut-il le dire, avec l'air d'un temps où Parnassiens et romanciers artistes s'accordent à se représenter leur art comme un métier, l'écriture comme un travail et les formes à polir, non plus comme autant de protubérances significatives d'une génialité sous-jacente, mais comme autant d'objets produits et disposés par une patiente science de l'expression. À l'objection selon quoi « trop de savoir [serait] fatal à l'imagination », parce que « le poète qui se charge d'une trop lourde érudition paralyse l'essor de son imagination », Montégut répond qu'elle est « plus spécieuse qu'elle n'est fondée » : « Ce savoir littéraire que les conditions de notre temps exigent des hommes d'imagination est

une épreuve plus qu'un obstacle, et servira dans l'avenir à distinguer les véritables vocations poétiques des vocations incomplètes⁷³. » Et voici ce qui, entre autres, a capté l'attention de notre poète : « À un âge où l'on croyait qu'elle n'enfanterait plus, la vieille Mnémosyne a mis au jour une dixième fille, qui s'est appelée Crineis ou muse de la critique », celle-ci représentant, aux yeux de Montégut, « plus qu'aucune de ses sœurs la véritable muse de l'âge moderne⁷⁴ » : « Le poète de nos âges d'extrême civilisation, guidé et soutenu par la critique, est tout semblable à ces personnages de Léonard de Vinci qui ont eu la joie de retrouver la nature, abolie en eux par une vie sociale raffinée⁷⁵. » Dans cette intelligence mise au service de la sensibilité, le futur auteur de la « Prose (*pour des Esseintes*) » a certes de quoi se reconnaître : « Car j'installe, par la science / L'hymne des cœurs spirituels / En l'œuvre de ma patience, / Atlas, herbiers et rituels⁷⁶. » La distance paraît bien grande, néanmoins, entre la disposition « critique » que Montégut identifie pour l'essentiel à un effort de connaissance poétique étendu, comme il le voit chez Goethe, aux domaines les plus divers — jusqu'à « la vie pratique et active même de notre siècle d'industrie⁷⁷ » — et la « Béatrice » toute personnelle sur qui le poète d'*Hérodiade* déclare avoir réglé sa démarche et son œuvre, muse de la « Destruction », de l'« élimination », c'est-à-dire de la soumission de toute « impression » à un doute plus systématique encore que méthodique. Ainsi, là où Montégut prête à cette « muse de l'âge moderne » la vertu d'élargir et d'approfondir à la fois le champ de l'expérience poétique, Mallarmé lui prête au contraire celle d'en restreindre et d'en radicaliser le spectre, dans une direction logique voulant que les « ténèbres » toutes relatives des représentations communes laissent libre accès, en se trouvant comme dissoutes par un implacable regard analytique, aux « Ténèbres Absolues » de la poésie pure. Si l'on voit bien d'autre part ce qu'il a pu discerner de sa propre tournure d'esprit dans l'« énigme » que Montégut devine sur « tous les visages » peints par Léonard de Vinci — énigme à la fois « douloureuse » et « souriante », « formée également de joie et de souffrance », faite de « candeur » et de « science amère », de naïveté apparente et d'« ironie profonde », expression d'un « mystère qui séduit et inquiète » tout ensemble⁷⁸ — et s'il est vrai, comme le note Bertrand Marchal, que son Hérodiade incarne à ses yeux « la figure [...] de la Beauté moderne désormais consciente d'elle-même », faisant suite à la « Beauté inconsciente » représentée par la Vénus de Milo et à la « Beauté chrétienne » représentée par la Joconde⁷⁹, il paraît bien difficile de ne pas voir aussi, dans cette façon qu'il a de mettre sa propre œuvre en série avec deux des œuvres les plus emblématiques du génie humain, la manifestation non seulement de la très grande ambition qui est la sienne, mais aussi de la très haute idée qu'il se fait de son propre génie. On ne lui en fera pas reproche : les poètes, même les plus lucides, surtout peut-être les plus lucides, ont de ces sursauts d'orgueil, parfois justifiés. On tirera en revanche de l'usage qu'il fait du modèle proposé par Montégut, au regard de la posture adoptée dix jours plus tôt dans la lettre à Cazalis, les deux observations suivantes. La première est que, d'une lettre à l'autre, le pathos — sans s'effacer complètement : il revient en force sitôt après, moyennant une dénégation de l'orgueil ainsi manifesté⁸⁰ — a laissé champ à une tonalité tantôt plus badine, au début, tantôt plus conquérante, dans le passage qu'on vient d'examiner. C'est là un des indices que sa spéculation n'a pas seulement deux dimensions, métaphysique et esthétique, mais qu'elle présente aussi deux faces, tournées vers l'introspection douloureuse ou vers l'extériorisation aristocratique. Seconde observation, plus importante : ce qui, dans la conception de l'œuvre pure, s'identifiait à l'immédiate présence à soi d'une *pensée se pensant* prend aussi bien, dans la lettre à Lefébure, une dimension privative, l'accent s'y trouvant moins porté dès l'abord sur la pureté atteinte que sur le processus d'épuration lui-même, méthodique « élimination » de toute représentation extérieure à l'exercice de la pensée et de la poésie⁸¹.

19 Cette dimension privative, signe d'une abstraction elle-même fort abstraite en apparence, prend une signification très sociologique en revanche si on la considère à travers certains des feuillets annexés à la même lettre, juxtaposition de confidences, d'aphorismes, d'anecdotes ou de *choses vues* élevées au rang de poèmes en prose potentiels. Ladite signification, insistons-y, lui vient comme par surcroît, sans l'absorber tout entière ; elle ne laisse pas pour autant de jeter une vive lumière dans les « Ténèbres Absolues » au fond desquelles le poète dit s'aventurer. Le

dernier des cinq fragments concernés présente une formule très belle, et plus encore saisissante, enchaînée selon un rapport de cause à conséquence à la redéfinition de l'homme en tant que « nature se pensant » et à la définition du rôle symbolique qui lui est dès lors imparti, en tant que nature sachant qu'elle se pense :

Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps — ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes du violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux. Les pensées partant du seul cerveau (dont j'ai tant abusé l'été dernier et une partie de cet hiver) me font maintenant l'effet d'airs joués sur la partie aiguë de la chanterelle dont le son ne réconforte pas dans la boîte, — qui passent et s'en vont sans se *créer*, sans laisser de traces d'elles. En effet, je ne me rappelle plus aucune de ces *idées* subites de l'an dernier. — Me sentant un extrême mal au cerveau le jour de Pâques, à force de travailler du seul cerveau (excité par le café, car il ne peut commencer, et, quant à mes nerfs, ils étaient trop fatigués sans doute pour recevoir une impression du dehors) — j'essayai de ne plus penser de la tête, et, par un effort désespéré, je roidis tous mes nerfs (du pectus) de façon à produire une vibration, (en gardant la pensée à laquelle je travaillais alors qui devint le sujet de cette vibration, ou une impression), — et j'ébauchai tout un poème longtemps rêvé, de cette façon. Depuis, je me suis dit, aux heures de synthèse nécessaire, « Je vais travailler du cœur » et je sens mon cœur (sans doute que toute ma vie s'y porte) ; et, le reste de mon corps oublié, sauf la main qui écrit et ce cœur qui vit, mon ébauche se fait — se fait. Je suis véritablement décomposé, et dire qu'il faut cela pour avoir une vue très-une de l'Univers ! Autrement, on ne sent d'autre unité que celle de sa vie. Il y a dans un musée de Londres « la valeur d'un homme » : une longue boîte-cercueil, avec de nombreux casiers, où sont de l'amidon — du phosphore — de la farine — des bouteilles d'eau, d'alcool — et de grands morceaux de gélatine fabriquée. Je suis un homme semblable⁸².

20 « Il faut penser de tout son corps », l'expression est curieuse en effet, et pour ceci en outre qu'elle admet *apparemment* deux lectures contradictoires : la perspective d'une pensée qui ne serait pas seulement intellectuelle et cérébrale, mais sensible, vibratoire, en prise sur les affects, informée par une relation toute charnelle au monde et au langage ; et celle aussi, à l'inverse, d'une pensée qui, ne laissant rien d'extérieur à son propre magistère, enrôlerait à son service chacun des organes d'un corps analysé, démembré, décomposé, au point d'être « oublié » par morceaux, sinon oblitéré au total *dans, par et pour* l'activité toute mentale dont ses éléments seraient devenus autant de vecteurs nécessaires, mais tout aussi nécessairement subordonnés à l'ordre sans réserve du concept et du raisonnement. Si la première lecture satisfait évidemment à certains de nos modernes clichés, elle n'en fait pas moins contresens sous deux égards : avec la lettre même du message mallarméen et au sein même de la lettre où celui-ci se formule. Car c'est bien, du premier côté, parce que l'homme est « la nature se pensant », c'est-à-dire une matière animée par une conscience à la fois immanente et réflexive, qu'il faut, « pour être bien l'homme », « penser de tout son corps » — sans quoi, peut-être, c'est par pans successifs que la pensée, défaite par le corps se recomposant, retomberait et s'annulerait dans une matière bientôt uniment opaque⁸³. Et de l'autre côté, loin d'en appeler à une prise libidinale du corps sur les opérations de la pensée, c'est par un refus de céder à toute forme de « doléances charnelles ou sociales » — « ce qui, ajoutait-il, est nauséabond⁸⁴ » — que Mallarmé a conclu la lettre à laquelle les feuillets dont il est ici question apportent de très significatifs compléments. La seconde lecture prévaut donc largement sur la première, si tant est qu'elle ne l'exclut pas : *penser de tout son corps*, c'est soumettre celui-ci à l'instance de la pensée ou, mieux encore, par un effort de décomposition et de roidissement volontaire, étendre à chacune de ses parties, sélectionnées en fonction de l'état de fatigue, de vacance ou de disponibilité du sujet pensant, le champ d'exercice d'une pensée s'y prenant elle-même pour objet ; soit encore, en fait d'exemple d'une telle sélection, convertir le « cerveau » en « Esprit⁸⁵ » ; tout cela revenant en somme, et par le détail, à faire de ce corps, comme il en ira de la matérialité du livre, une sorte d'« instrument spirituel »⁸⁶. Subsisterait-il encore un doute là-dessus qu'il suffirait pour le dissiper de rapporter ce cinquième fragment crayonné aux deux premiers, dans lesquels l'ordre du charnel et du social se voyait tour à tour associé à deux formes d'« abjection » articulant l'une et l'autre, en opposition à la pure pensée du pur poète, les fonctions corporelles données pour les plus ignobles aux conditions les plus triviales de la vie sociale — par homologation, dans le premier fragment, sous le même vocable

d'« affaires », des règles féminines aux préoccupations masculines, puis, dans le second, de l'urine rendue fétide par la consommation d'asperges aux promiscuités de la province :

Comme, même à travers tous les obstacles, Circonstances et Bêtise, — circonstances, bêtise de la Vie, — l'Idée jaillit toujours avec son mot juste et fatal : la femme, ignoble, et vulgaire, trouve le *summum* de sa préoccupation dans ce qui est l'abjection de l'état féminin, passif et malade, destruction passive comme activement elle l'est pour nous, ses *règles* — qu'elle appelle « affaires » — comme l'homme, si noble quand il n'est qu'un exemplaire pur de la Vie, et si imbécile quand il la développe dans ses nécessités sociales — trouve le *summum* de sa préoccupation en ces nécessités qu'il dénomine [*sic*] également « affaires ». Et l'un et l'autre s'affirment par ces misères, (qui seraient des grandeurs si elles étaient parvenues à leur Beauté, — quand la Femme, devenue au lieu de Maladie la Destruction est courtisane, ou l'Homme, devenu au lieu d'un cerveau un Esprit —) ils s'affirment, les superbes, dis-je, par ces misères, et répondent avec cet air de Mystère — qui n'a pu s'effacer même en ces tristesses, tant c'est la marque indélébile de Beauté — même de la Beauté de la Bêtise — « J'ai mes affaires. » Signifiant tous deux deux choses si différentes d'aspect menteur, mais identiques au fond. Si je faisais une cantate, cela entrerait dans le Chœur, et se diviserait en strophes masculines, et féminines.

Puisque nous en sommes à ces hauteurs, continuons à les explorer, puis nous aspirerons à en descendre : voici ce que j'ai entendu dire ce matin à ma voisine — désignant du doigt la croisée qui fait vis-à-vis de l'autre côté de la rue : « Tiens, Madame Renaudet a mangé des asperges, hier » — « À quoi vois-tu cela ? » — À son *pot*, qu'elle a mis hors de la fenêtre. » — Cela n'est-il pas toute la province, — sa curiosité, ses préoccupations, et cette science de voir des indices dans les choses les plus nulles — et lesquelles grand Dieu ! Dire que les hommes, en vivant les uns sur les autres, en sont arrivés là ! — Je ne demande pas la vie sauvage, parce que nous serions obligés de faire nos chaussures et notre pain, et que la société nous permet de confier ces soins à des esclaves que nous salarions, mais je m'enivre de la solitude exceptionnelle, et, à moins d'être deux frères comme nous, ou des cousins comme Catulle, Villiers, ou des pères, comme nos maîtres dont nous somme bien les fils, — je rejeterai toujours toute compagnie, pour promener mon symbole partout où je vais, et, dans une chambre pleine de beaux meubles comme dans la nature, me sentir un diamant qui réfléchit, mais n'est pas par lui-même ce à quoi on est toujours obligé de revenir quand on accueille les hommes, ne serait-ce que pour se mettre sur sa défensive⁸⁷.

21 Que le poète s'attache à verser ces choses vues ou entendues au compte d'une « Beauté » indélébile capable de scintiller, de tout son pouvoir d'abstraction, jusque dans les « indices » les plus bêtes ou les plus ignobles présentés par l'univers du quotidien n'empêche pas de voir l'implication mutuelle qu'il établit spontanément — dégoût d'un côté contre adhésion fervente de l'autre — entre la mise à distance des « nécessités sociales » et la participation sublime de la pensée à un régime de réflexivité intégrale, ni de sentir le parfum de racisme de classe qui s'en dégage, très flagrant lorsque Mallarmé en vient à juxtaposer, au nom d'une providentielle division du travail, la « solitude exceptionnelle » toute aristocratique dont il « [s']enivre » à l'existence d'un salariat d'« esclaves » chargés par la « société » bourgeoise de dispenser les purs esprits des « soins » de la vie commune. De l'homme « si noble quand il n'est qu'un exemplaire pur de la Vie » à l'homme « si imbécile quand il la développe dans ses nécessités sociales », il n'y a pas seulement, comme il veut le croire, passage d'une typologie idéale à la diversité glauque du réel, à laquelle lui-même sait fort bien qu'il participe dans la vie courante ; il y a aussi changement symbolique de degré ou de rang, sur une hiérarchie au sommet de laquelle le poète apparaît (et ce poète se voit) comme la *réalisation* d'un tel type idéal, du moins dans la part qui, de ce côté, en lui, résulte du dédoublement de l'homme entre un citoyen et un artiste⁸⁸.

22 Changement qui est tout autant sociologique : parce qu'il opère en effet sur une hiérarchie de classes, si symbolique soit-elle, mais aussi du fait qu'il renvoie, par la bande, à l'univers social séparé, et plus séparé que tout autre, dans lequel l'autonomisation de la littérature a enfermé, avec leur concours, les poètes les plus lettrés du Second Empire, dont Mallarmé apparaît ici comme le représentant le plus extrême. C'est sur le fond charbonneux de cette vie repoussée, de cette « compagnie » des hommes ordinaires rejetée au profit d'un compagnonnage fraternel et filial avec les pairs ou avec les « pères » que brillent de leur éclat le plus vif, mais peut-être aussi le plus sinistre, les figures diamantines qu'on le voit multiplier dans ces années-là, pour faire ressortir tout ensemble l'exception que représente le poète impersonnel selon

ses vœux et la réflexivité sans reste dont celui-ci doit être le foyer, en tant qu'incarnation suprême de l'Homme voué à transposer sur le plan de l'Absolu et de l'Univers « très-un » les données toutes relatives et les coordonnées toutes locales de la vie et du monde ordinaires : le « solitaire habituel de sa propre pureté » était, dans la lettre à Cazalis, une sorte de moine contemplatif priant sur fond de néant et devant sa glace de Venise ; le voici, dans la lettre à Lefébure, tel qu'il se voit encore : en porteur d'un « symbole » à travers le monde de la réalité pratique ; et tel qu'il se « sent » : « un diamant qui réfléchit », « dans une chambre pleine de beaux meubles comme dans la nature ». Cette joaillerie n'a rien de décoratif, elle ne se réduit pas non plus à la reformulation très radicale d'un appareil rhétorique parnassien. Sous l'angle qui nous intéresse, elle met bien plutôt en relief le lien logique, et relevant d'une sociologie profondément symbolisée, existant entre certaines des figures les plus caractéristiques du poète, figures dont il déduit depuis quelques années presque tout le texte de son *Hérodiade* — « Hérodiade au clair regard de diamant⁸⁹... » —, et la dimension sociale largement inconsciente, bien que manifestée presque à la lettre dans les feuillets adressés à Lefébure, de la réflexivité intégrale de la pensée et du langage à laquelle il tend entre 1864 et 1869, dans un mélange de fascination et de panique croissante, et dont il est trop fermement persuadé qu'elle met et cette pensée et ce langage à l'abri de toute « impression » extérieure.

23 Pour absolue qu'elle paraisse ou se veuille, cette réflexivité-là est donc *préréflexive*, si l'on veut, en ceci que la pensée se prenant pour objet de même que la forme se prenant pour contenu interrogent sans doute la pensée et la forme, la conscience et la littérature, mais sans aller jusqu'à interroger la signification qu'elles emportent à se prendre ainsi pour objet, ni surtout le principe générateur qui leur imprime ce mouvement de retournement sur soi tout en portant celui qui s'y livre à les tenir l'une et l'autre pour les formes les plus accomplies de l'expérience spéculative ou esthétique, sinon même — et l'on a vu que Mallarmé va dans ce sens — de l'expérience humaine en général. Pour le dire plus simplement, il y a dans cette réflexivité formelle, comme dans l'effort de lucidité intégrale qui l'anime, un point aveugle. Quel est ce point aveugle ? Rien de moins que l'inconscient social présidant à cette abstraction du charnel et du social qu'on vient de voir si puissamment en jeu dans la lettre à Lefébure.

24 Cet inconscient est social, pour sa part la plus évidente, en ce que l'enfoncement du poète dans l'insondable transparence de la pensée et de la poésie pures, qu'il présente et se représente comme une expérience entièrement solitaire, creusée à même sa propre écriture et vécue dans le cercle d'une méditation métaphysique sans extériorité, tient en réalité d'un fait collectif, résulte d'un processus conduit et assumé à différents niveaux d'intensité par toute la génération des adeptes de l'Art pour l'Art, plus ou moins enclins à penser la forme travaillée pour elle-même, l'écriture intransitive, la Beauté visée à travers un refus de tout mot d'ordre extérieur à la sphère des « Lettres » comme l'essence autant que l'enjeu de la poésie, garante en cela à leurs yeux d'un idéal de la littérature réalisé au pôle du champ le plus éloigné, dans les représentations davantage encore que dans les pratiques, de toute compromission avec les formes instrumentales de la communication littéraire. Cette disposition au formalisme spéculaire, dont on peut suivre les phases cumulatives du romantisme au symbolisme, de Vigny à Mallarmé, en passant par Nerval, Gautier, Leconte de Lisle ou Baudelaire — et par tant d'auteurs oubliés ayant joué un rôle déterminant, par leur masse docile aux injonctions des maîtres, dans l'imposition durable de cette disposition en norme de la pratique poétique la plus noble —, a fait l'objet de nombreuses explications historiques et sociales, sous plusieurs points de vue : différenciations internes au romantisme des années 1830 ; désillusion des artistes les plus ardemment portés par un romantisme de l'engagement devant l'inertie, le sens du réalisme politique ou l'incompréhension du peuple ; contrecoup d'un traumatisme collectivement subi en 1848 ; diversification croissante des *écritures*, dont certaines surdétermineront les signes de la littérarité ; désenchantement politique suite au coup d'État de 1851 ; nihilisme faisant écho aux idéaux du Progrès et au positivisme de la classe au pouvoir, etc.⁹⁰ On n'y reviendra pas davantage, sinon pour condenser tout cela sous l'idée très générale formulée par Adorno, voulant que la fonction sociale des œuvres en situation d'autonomie soit de n'avoir aucune fonction : « leur enchantement, poursuivait-il, est désenchantement⁹¹. » En ce sens, la radicalité dont Mallarmé fait preuve, dans les années qui le voient doubler la composition d'*Hérodiade*

d'une série de lettres reliant spécularité poétique et spéculation métaphysique, témoigne d'une *illutio* artiste si puissamment incorporée qu'elle en vient à prendre la tournure d'une véritable mystique athée. Ce serait sans doute trop solliciter les choses et les métaphores que de tenir l'accent qu'il porte sur la nécessité de « penser de tout son corps » pour l'expression d'une telle incorporation. Il n'en reste pas moins que cette nécessité, vitale pour l'Homme abstrait dont le poète se voit comme la vibrante incarnation, ne saurait être séparée d'un contexte favorable, à différents degrés, à ce genre de professions de foi, qui mieux que toute proclamation doctrinale signent l'appartenance de l'artiste au cercle enchanté de l'art. « S'imaginer un corps plein de membres pensants » ne règle-t-il pas après tout, depuis Pascal, au-delà de « l'amour qu'on se doit à soi-même », l'adhésion à une totalité invisible dont la volonté s'impose insensiblement aux volontés particulières⁹² ?

- 25 Cet inconscient est social d'un second point de vue encore, lui aussi fortement marqué, à l'insu du poète, dans les feuillets mis sous pli pour Lefébure. Se mouvoir dans l'éternel, ne plus même être obscurci par les reflets du Temps, propriétés logiquement déduites de la pure expérience rapportée à Cazalis et à quelques autres, revient aussi et d'abord à s'abstraire de la temporalité sociale que la vie ordinaire prescrit à la fois comme une servitude commune et un facteur de participation à la communauté des hommes. Il n'y va pas là uniquement d'une volonté aristocratique de s'excepter du lot et du nombre, ni d'un arrachement, conjuguant sacrifice de soi et fusion avec l'Absolu, à l'inertie sociale chiffrée jusque dans le nom et l'identité du sujet (« [Je ne suis plus] Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi »). Il y va également d'un effet induit par cet éloignement des « nécessités sociales » qui est propre aux univers sociaux les plus *scolastiques*, tels que les champs littéraire ou philosophique, et qui, chez la plupart de ceux qui en font partie, décide presque autant de leur rapport à leur sphère d'activité, tout d'adhésion fervente, que de leur rapport, tout de distance et de défiance, envers un monde social pensé comme totalement extérieur à cette sphère, celle-ci s'en trouvant aussi bien pensée comme dépourvue de toute forme de régularité sociale, s'agirait-il des régularités qui lui sont propres⁹³. L'adhésion à l'idéal, abnégation de tout l'être au profit de l'esprit, ne demande pas seulement en effet un renoncement au réel et aux profits particuliers qu'il procure, elle en suppose aussi la négation, par delà même les contraintes et limitations qu'il impose ; c'est à cette condition, qui n'est évidemment remplie que dans les représentations mentales du sujet, que la pensée se fait pure puissance de pensée, et que la pensée de l'universel, comme Mallarmé le croit, peut se transformer en vecteur de l'univers se pensant à travers elle. Les poètes de l'absolu, de même que les purs métaphysiciens, ont cela de commun avec les « enfants », les « adultes névrosés » et les « primitifs » d'être intimement animés par cette « croyance en la toute-puissance de la pensée » et aussi du langage en quoi Freud voyait une survivance de la pensée magique⁹⁴, mais sans la référer, ainsi que le fera Bourdieu, à l'existence d'univers sociaux séparés, c'est-à-dire sacrés, dans lesquels cette magie du mot et du concept répond, dans les esprits, à un principe de réalité spécifique ; de là que tende à prévaloir, dans ces univers, l'illusion de pouvoirs intrinsèques détenus par le langage et l'idée, que l'on y croit volontiers susceptibles d'agir directement et puissamment sur le réel (et notamment sur la réalité politique) quand ils ne substituent pas d'emblée leurs propres constructions et leur propre logique aux structures objectives que celui-ci présente⁹⁵. Et c'est bien cette séparation incitant à toutes les radicalités du langage et de la réflexion — et qu'il intériorise avec la radicalité individuelle dont il est capable — que Mallarmé met sans le savoir en relief dans sa lettre à Lefébure : l'intelligence de l'universel gagnée contre les « circonstances », qui sont les « bêtises de la vie » ; la pureté atteinte d'être intensément contemplée à distance des « affaires » et des fétidités du commerce social ; la dévotion corps et âme à l'Absolu permise par l'existence d'« esclaves » assurant par ailleurs la production des denrées et des services nécessaires, mais tous superflus au regard des luxueuses nécessités réservées à la vie dans la pensée et dans la poésie. Ce n'est pas seulement, comme l'observait Sartre au sujet de Baudelaire, que « la trop grande clarté réflexive équivaut à la cécité⁹⁶ » ; c'est aussi, en son cas comme en d'autres, que la réflexivité toute formelle qu'il développe lui interdit alors de voir les ressorts proprement sociaux dont elle est le produit. Rien

de plus social en effet, jusque dans les dénégations alimentées par elle, que cette abstraction du social, intégrant à l'imaginaire du poète et à sa conscience réflexive le cercle où il se renferme en même temps que ses pairs, seuls disposés, avec ceux de leurs lecteurs qui sont formés aux mêmes réflexes, à tenir comme lui la poésie pour une activité en suspension au-dessus du « bétail écœurant des humains⁹⁷ », et plus généralement au-dessus du réel, entre le néant des choses de ce bas monde et l'azur masquant un arrière-monde vide. C'est affaire ici encore de dédoublement : car l'éloignement des « nécessités » économiques et sociales, au principe des univers scolastiques, est le fait de l'artiste parmi ses pareils, non du petit professeur d'anglais en province, même si les stéréotypes inhérents à l'un, vu sur fond d'azur très aristocratique, viennent évidemment en renfort des stéréotypes propres à sa classe d'appartenance⁹⁸.

26 On sait de quel prix Mallarmé a payé entre 1866 et 1870 cette vie spirituelle trop intense, expression pour une part de la trop grande énergie d'adhésion que son appartenance au champ poétique parnassien lui a inculquée, en fait d'*illusio*, aux valeurs et aux idéaux de ce champ, en temps d'éloignement provincial — qui, le tenant à distance physique des cercles parisiens, pourrait l'avoir en quelque sorte *réduit à la radicalité* —, et avec le renfort de l'intelligence réflexive sans commune mesure qui fut indiscutablement la sienne. Elle a certes donné lieu, en juillet 1868, sous le laurier d'Avignon et dans le balancement du hamac⁹⁹, à la première version d'un chef-d'œuvre tel que le sonnet en ix, sous le titre très significatif de « Sonnet allégorique de lui-même », qu'il a aussitôt adressée à Cazalis et probablement à Lefébure¹⁰⁰. Mais en ont également résulté une plongée dans la dépression et une paralysie des fonctions expressives, dues autant à l'ambition esthétique trop haute qu'il visait qu'à la spéculativité excessive d'un langage ayant graduellement pétrifié sa capacité de symboliser. « J'ai sentis [*sic*], dicte-t-il à sa femme en février 1869, des symptômes très inquiétants causés [*sic*] par le seul acte d'écrire et l'hystérie allait commencer à troubler ma parole¹⁰¹. » Qu'il fasse ensuite valoir, toujours dictant, alité depuis deux jours, qu'il attend d'« un violent rappel de la volonté oubliée » et d'« une grève [*sic*] concentration des forces reflectives [*sic*]¹⁰² » de quoi surmonter cette crise aiguë ne change pas grand chose à l'affaire : cette *violence*, cette *gravité* sont encore des symptômes de ce mal d'écrire qui s'est emparé de lui, du fait d'une trop grave, d'une trop violente concentration de ces mêmes forces réflexives, comme si penser de tout son corps avait conduit à somatiser à même échelle, à retourner sur l'ensemble du sujet pensant la décomposition corporelle entreprise¹⁰³.

27 On sait aussi à quelle ressources le poète aura recours afin d'échapper à ce qu'il appellera d'autre part son « absence cataleptique¹⁰⁴ ». Ce sera, pour le versant le plus spéculatif, envisagée peut-être dès 1868¹⁰⁵, la conduite d'une recherche systématique sur la « Science du Langage » en vue d'une thèse de doctorat, perspective caressée d'un reclassement vers le haut dans la hiérarchie scolaire. Le « Langage » y apparaît tout à la fois comme « l'instrument de la fiction » et comme un dispositif « se réfléchissant¹⁰⁶ », mais dans un projet visant simultanément à le différencier du « Verbe » et à le retremper méthodiquement à la pragmatique de la « Conversation ». Et l'on y trouve, au détour de considérations abstraites sur la phénoménologie de ce « Verbe », la notation suivante : « Il le ressent : il ne sent pas, à vrai dire, dans sa profession la sécurité qui assoit une vie. Mais s'il perd un peu de cette noble pureté et de sa candeur juvénile, il se dit : Bah ! c'est un Art ! et le voici qui, songeant aux beaux feuilletons, se rend à ce qui est devenu les quelques cérémonies habituelles de la littérature, presque content, du reste, et plus léger d'être moins obligé d'observer le monde.¹⁰⁷ » Notation curieuse, sans grand rapport peut-être avec le reste, comme s'il s'agissait d'une feuille volante égarée dans ce savant dossier ; mais précieuse pourtant, par la différence qu'elle semble bien établir entre deux visions de la littérature et deux façons de la vivre, l'une pétrie de candide pureté, l'autre de détachement désinvolte l'identifiant à « quelques cérémonies habituelles ». Une autre ressource, pour le versant plus spécifiquement poétique, sera la composition d'*Igitur*, texte à visée homéopathique déclarée : « c'est un conte, confie-t-il à Cazalis en décembre 1869, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance, son sujet du reste, afin de me cloîtrer dans mon grand labeur déjà étudié. S'il est fait (le conte), je suis guéri ; *similia similibus*¹⁰⁸. » « Ce conte, est-il précisé dans les fragments de

l'œuvre, « s'adresse à l'Intelligence du lecteur, qui met les choses en scène, elle-même¹⁰⁹ », mais peut s'offrir aussi à la lecture comme une mise en scène et en récit de l'intelligence réflexive, symbolisée par les escaliers en spirale par lesquels son juvénile héros descend dans la crypte de ses ancêtres. Généalogie imaginaire, remontée aux origines des anciens et des nouveaux devoirs, anamnèse : très certainement. Tentative aussi bien d'objectiver, en les mettant à distance synthétique, les processus de la réflexivité et d'éclairer en les entrouvrant « les panneaux de la Nuit ébénée¹¹⁰ » qui se sont refermés sur la conscience, aussi opaque en son absolue transparence à soi que les ténèbres d'un « Minuit ». Mallarmé y pose en tout cas un diagnostic très juste : « *Titre : La folie d'Elbenon. Igitur a compris cette folie à laquelle il rattache son mal, précisément à cause de ce qu'il est esprit, la contrepartie de son mal étant que les choses ambiantes lui semblent provenir de lui-même, ses facultés, etc. Car tel est son mal : l'absence de moi, selon lui*¹¹¹. » Importe moins ici cette « absence de moi », bien qu'elle en soit autant la conséquence au fond que la cause, que cette « contrepartie » de l'idéalisme absolu — dont la disposition scolastique constitue, sous ses formes les plus outrancières, une sorte d'équivalent social — voulant que le sujet en soit induit à se représenter le monde comme une projection de ses propres catégories mentales et son action comme un moyen d'autant plus puissant d'influer sur ce monde, fût-ce pour annuler la forme extérieure illusoire qui est la sienne, que celui-ci se range immédiatement aux ordres de la conscience qui l'a produit et qui s'y ressaisit. Observation elliptique, riche encore d'autres résonances, mais d'une très grande portée pour notre propos. À la parution de ce texte laissé en friches très répétitives, Claudel tiendra *Igitur* — avec ses thèmes déjà obsédants : le Minuit, le Coup de dés, le Hasard, etc. — pour la « matrice d'où tout [l'art de Mallarmé] est sorti » et estimera, fidèle à son sens de la formule, qu'on pourrait le « comparer [...] au talon qui reste d'un livre de chèques, quand toutes les feuilles, dûment enrichies de chiffres et de noms, ont été portées à la banque¹¹². » Avec d'un autre côté *Hérodiade* et la correspondance lui ayant fait escorte, *Igitur* et les *Notes sur le langage* resteront plutôt, pour notre compte, comme les minutes symétriques de sa dangereuse descente dans le maelstrom du langage et de sa remontée vers une conscience apaisée des ressorts verbaux *mais aussi sociaux* de l'expression poétique : celle qu'il montrera, si l'on y regarde bien, dans la seconde partie de sa carrière.

Retour sur l'*illusio*

28

La montée définitive du poète à Paris en novembre 1871 n'est pas étrangère à cet apaisement de sa conscience réflexive, qui en l'intégrant au cœur du groupe des Parnassiens soulage ses tendances dépressives et le dispense du pathos de la radicalité que son durable exil en province lui avait offert en guise de substitut à une participation pleine et entière aux rituels de la vie littéraire. Cette participation enfin trouvée — qui lui vaudra de prendre part avec tant d'autres au *Tombeau de Théophile Gautier*, mais en y respectant plus scrupuleusement que la plupart d'entre eux les cadres définis par Catulle Mendès, le maître d'œuvre de cet ouvrage collectif¹¹³ — a pour répondant général l'aptitude dont il témoignera et le soin qu'il mettra, tout au long de la décennie, à conformer son écriture et ses cadres de vision aux codes rhétoriques et à la pragmatique des divers genres de journalisme auxquels il va s'adonner à plus ou moins grande échelle, qu'il s'agisse du compte rendu d'exposition internationale (1871-1872), du journalisme de mode (1874-1875), de la critique d'art (1874-1876) ou de la chronique culturelle (1876-1877). Autant d'occasions de tenir le discours qu'on attend de lui pour en avoir d'abord intégré activement les formes requises. L'expérience de *La Dernière Mode* est très significative sur ce plan, qui le voit mettre en regard, sous deux points de vue qui se répondent, l'esthétisation générale de la vie dont la mode est le vecteur et l'évidence dont celle-ci est également porteuse de ce qu'il n'est rien dans cette vie, de l'élégance vestimentaire aux goûts culturels, de la façon de se tenir aux façons de sentir ou de penser, qui échappe à la juridiction d'une socialité diffuse : « Tout s'apprend sur le vif, y écrit-il, même la beauté, et le port de tête, on le tient de quelqu'un, c'est-à-dire de chacun, comme le port d'une robe¹¹⁴. » Points de vue dont le double apport pourra d'autant mieux être reversé sur la chose littéraire que celle-ci a sa propre rubrique dans cette « gazette du monde et de la famille » ; et d'autant mieux aussi que c'est encore une corrélation entre

l'art dans ce qu'il a de plus novateur et la société dans ce qu'elle a de plus prégnant, sous deux égards au moins, que Mallarmé met incidemment en relief dans les articles qu'il réserve en 1874 et 1876 à Édouard Manet : d'un côté en soulignant que la peinture de l'auteur du *Déjeuner sur l'herbe* et celle des impressionnistes lui ayant emboîté le pas apparaissent comme « l'art représentatif d'une période qui ne peut s'isoler de la politique et de l'industrie » et qu'elles s'ajustent, en lui donnant à « voir [le monde] de ses propres yeux », à l'horizon d'attente d'un citoyen plongé telle « une unité anonyme dans le nombre formidable d'un universel suffrage¹¹⁵ » ; d'un autre côté en mettant en évidence, à la lumière de l'esthétique impressionniste et des cadres institutionnels en fonction desquels celle-ci s'est définie, cette sorte de loi générale régissant les champs artistique et littéraire, voulant que le processus de novation esthétique s'y développe toujours en quelque manière sur le double fond d'une tradition à la fois régénérée et repoussée, par réactivation de formes fondamentales à l'encontre des routines qui les ont fossilisées, autrement dit par un geste consistant à retremper l'art aux sources d'une authenticité qui, dans le cas de l'impressionnisme, se confond avec la Nature en tant que *phusis*, c'est-à-dire en pure puissance naturante présentant à la conscience de l'artiste qui la sait voir à l'œuvre un « Aspect » toujours renouvelé¹¹⁶. « Dans les époques d'extrême civilisation, où le développement de l'art et de la pensée a presque atteint ses dernières limites, il s'ensuit nécessairement, écrit-il, que l'art et la pensée sont obligés de revenir sur leurs pas, et de retourner à leur source idéale, qui ne coïncide jamais avec le commencement réel¹¹⁷. » Il ne fait guère de doute que dans Manet, cet « intrus résolu¹¹⁸ », le poète a reconnu un *alter ego*, et dans l'affrontement du peintre avec les instances du Salon officiel un équivalent de sa relation au *Parnasse contemporain*, dont le jury, établi par l'éditeur Lemerre, a refusé la publication de son *Faune* dans l'intervalle séparant les deux premiers textes consacrés par lui à l'artiste. Et il n'est pas moins évident, si l'on rapporte « Crise de vers » à l'étude approfondie qu'il avait réservée dix ou vingt ans plus tôt¹¹⁹ aux « Impressionnistes et Édouard Manet », que l'analyse de la genèse du groupe impressionniste et de l'esthétique développée par celui-ci l'a mis en condition de porter, le moment venu, un regard hautement informé — c'est-à-dire aussi formé aux catégories de réflexion pertinente — sur la crise du vers libre, pensé comme fait formel autant que comme fait social à part entière¹²⁰.

29 Avec d'autres chantiers plus ou moins secrètement explorés, cette activité d'analyse, qui le met à distance complice du grand changement de front esthétique dont la scène culturelle des années 1870-1880 est le lieu, va de pair avec le développement chez lui d'une disposition ironique à l'égard de la poésie et des rituels sociaux auxquels correspondent sa production et sa circulation. À mesure que son activité proprement poétique se réduit, tant en nombre de pièces publiées qu'en volume imparti à chacune d'elles — le sonnet en alexandrins ou en octosyllabes prenant de plus en plus le pas après 1875 sur les grandes pièces déclamatoires de ses débuts —, les désignations se multiplient sous sa plume et dans ses propos pour réduire cette activité au rang d'une production sans autre enjeu véritable que de « [lui] entretenir la main », à la façon dont « on essaie les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre¹²¹ » : « riens », « bribes », « jeux », « notes », « lambeaux » ou encore « devoirs de collégien¹²² ». C'est que son travail littéraire, ainsi qu'il en rend compte à Verlaine fin 1885, s'est clivé entre une dimension exotérique, répondant aux attentes toutes contemporaines du microcosme poétique, sous la forme de « stances ou sonnet[s] » faisant office de « carte[s] de visite¹²³ », et une dimension ésotérique visant, depuis le laboratoire du « Texte [...] parlant de lui-même et sans voix d'auteur », l'horizon d'un « plus tard » ou d'un « jamais¹²⁴ » : production sérielle sur fond de rareté, d'un côté, subordonnée à une participation non personnelle, c'est-à-dire ici toute sociale, au champ de la poésie, avec son maillage de revues, d'éditeurs, de lecteurs, de pairs et d'émules, à l'intention ou à l'initiative desquels c'est peut-être sous le titre « condamatoire » d'« *Album* » que seront cousus les uns aux autres, le cas échéant, les « lambeaux » et « chiffons » ainsi produits ; productivité anonyme d'un grand « Livre » infini, d'un autre côté, mais répondant néanmoins à ce que son travail recouvre de plus « personnel » à ses yeux¹²⁵. Sans doute faut-il faire la part, dans tout cela, d'un mélange de modestie très affichée et d'orgueil à peine rentré, marque redondante d'une courtoisie observée à l'égard

tout ensemble des normes de la poésie telle qu'elle se vit parmi les pairs et des formes qu'elle revêt en tant qu'idéal supérieur aux aléas de la carrière des lettres ; la part aussi d'un intérêt au désintéressement qui ne paraît jamais si entier que lorsqu'il prend l'allure d'une dévotion à un Absolu placé hors de la portée des forces que l'on est en mesure d'engager en sa direction. Il n'en reste pas moins que la production poétique mallarméenne, dans les vingt dernières années de sa vie, satisfait assez exactement à cette détermination de la poésie comme activité réglée par l'espace social auquel elle se destine, espace de circulation de la denrée symbolique, dans et pour lequel le poème se trouve produit, non comme un objet tirant de soi seul son propre enjeu et sa valeur, mais comme un vecteur d'échange interne à la communauté des gens intéressés à la chose poétique, et donc comme le support ou la condition de maintien d'un lien social spécifique, celui-ci ne tiendrait-il que d'un geste de connivence, sous l'espèce effectivement de *cartes de visite*, entre gens appartenant au même monde. Il n'est pas indifférent que la plupart des *poésies* de la maturité relèvent de la poésie de circonstance ou de commande, saluts, toasts, offrandes, remerciements, hommages, tombeaux, ni que leur auteur ait mis « tant de minutie », au moment d'en rassembler l'*album*, de rappeler par « déférence aux scoliastes futurs », les occasions et surfaces d'inscription ou de publication auxquelles elles ont toutes plus ou moins répondu d'abord : façon pour le poète bibliographe, tout en marquant sa reconnaissance à la « Jeunesse » et au « Public » qui « [voulurent] bien en tenir compte et autour [...] se former¹²⁶ », de réactiver l'économie du don qui leur était consubstantielle et de laisser entrevoir, au creux si travaillé de leur forme, un reflet en réduction de leur champ opératoire.

- 30 Je crois avoir assez montré ailleurs à quelle rhétorique et plus globalement à quel mode de construction thématique et formelle de son propos poétique a conduit, chez Mallarmé, cette économie du don et de l'adresse, lisible en certains cas jusque dans les noms de bénéficiaires mis à la rime, et dont un poème tel que « Salut » livrera en quelque sorte la clé au seuil du recueil des *Poésies*¹²⁷. Qu'il suffise donc, pour ce qui nous occupe ici, de résumer d'un trait ces précédents travaux en suggérant que le poème mallarméen — sous les formes qu'il endosse après 1875 et avec l'ironie grave qui le nimbe, en guise de manifestation d'un détachement suprême à l'endroit des « cérémonies habituelles » de la littérature, où entrerait par la bande un peu du désespoir animant envers et contre tout le poète dans son essor vers l'Absolu — tend à intégrer à son univers de représentation et à sa pragmatique, telle que souvent il la figure, l'espace social auquel il s'adresse et qui lui dicte la dimension fortement spéculaire de son organisation verbale. De sorte que ce vers quoi le poème mallarméen en vient à s'incurver et dont il semble vouloir se saisir au cœur de sa structure n'est pas seulement le signe essentiel ou originaire de sa poéticité, ni simplement le foyer vide d'une littérature se prenant intensément elle-même pour objet ; c'est aussi l'extériorité virtuelle du champ s'y reflétant : le champ seul pour lequel peut être doué de sens un poème se retournant ainsi sur lui-même « en le vide de signification¹²⁸ ». Est-ce là trop demander à ces sonnets de circonstance et aux déclarations diverses dont le poète a entouré leur publication ? Répondant à une enquête du *Petit Bleu de Paris* sur l'éventualité de bourses de voyage accordées par l'État aux poètes, Mallarmé fera, au sujet des « livres de vers », cette remarque éloquente : « ils scintillent d'eux-mêmes, dira-t-on : encore faits par quelqu'un et pour plusieurs — lesquels s'ignorent, un peu trop, entre eux¹²⁹. »
- 31 Le développement par Mallarmé d'un rapport de réflexivité à l'*illusio* propre au système littéraire en général — et au système de la poésie en particulier, sous les registres les plus sophistiqués dont elle relève au sein d'un sous-champ marqué par le recul du formalisme parnassien au profit de l'effervescence formelle qui sera l'une des principales propriétés du symbolisme — apparaîtrait comme un effet de théorie induit par la réflexivité très particulière à l'œuvre dans ses *poésies* post-parnassiennes si elle n'était, selon toute vraisemblance, l'un des principes de celle-ci. Faisant suite au credo ambigu adressé aux « mallarmistes » par l'intermédiaire de Verlaine en 1886, bien que celui-ci n'en ait guère perçu la portée¹³⁰, la plupart de ses proses critiques et déclarations témoigneront de manière plus ou moins allusive de cette conscience clivée qui est désormais la sienne, conjoignant intense participation au rituel des lettres et distance approbatrice à l'égard de ce même rituel. Indications tantôt diffuses, sur fond d'ironie générale — l'ironisme propre au poète de la maturité étant, si l'on veut, le substitut du radicalisme de sa jeunesse ou, pour mieux dire, ce qu'il reste de ce

radicalisme après que celui-ci a perdu non pas seulement de sa fougue, mais de son adhésion dogmatique à quelques certitudes indiscutables. Indications tantôt ponctuelles, lorsqu'à telle profession de foi trop solennelle le poète apporte en guise d'atténuation tel correctif, ou lorsqu'une série de vocables connotant la plus haute sacralité se voit enveloppée dans une syntaxe mimant l'oralité désinvolte ou bien se trouve interrompue par l'intervention de quelque terme familier voire trivial, à la faveur d'une discontinuité rhétorique dont l'écriture des poésies tire aussi, de son côté, certains de ses aspects les plus singuliers¹³¹. Indications se manifestant tantôt encore à très grande échelle, au point de placer sous leur signe, dans le cas très singulier de *La Musique et les Lettres*, tout le montage et une part du propos d'un texte *et* d'un livre visant à délinéer, d'un trait prudemment flou, les contours du mystère poétique.

32 Le passage de *La Musique et les Lettres* retenu par Bourdieu, sur lequel nous reviendrons au moment de conclure, constitue avec tel autre, auquel nous allons arriver, deux moments de grande cristallisation de ce propos réflexif. Auparavant il nous faut encore souligner ce qu'on n'a pas vu assez — tant dans la conférence que dans son montage éditorial —, à savoir que l'une comme l'autre, d'abord au moyen de la parole proférée et jouée devant les deux publics d'Oxford et Cambridge, puis au moyen de leur fusion sous la forme d'un livre, s'attachent, sous deux modalités différentes mais complémentaires, à rendre raison, tout en en tirant parti, de la radicalité circulaire propre aux univers scolastiques et de l'*illusio* qui les sous-tend.

33 On a souligné déjà, pour ce qui est de la seule conférence, que Mallarmé s'est plu à y mimer les procédés les plus caractéristiques de la grande éloquence universitaire : construction dissertative du propos, tournures et références savantes, effets d'interpellation et de préterition, etc. Mais tout ce *forcing* rhétorique ne prend véritablement sens, au-delà d'une compréhensible captation de bienveillance auprès d'un public que le poète veut croire rompu à ce genre de performance, que si l'on tient compte qu'il est mis au service non seulement de la très haute idée qu'il se fait et qu'il entend faire partager de la « Musique » et des « Lettres » — et de la relation « alternative » régissant celles-ci au regard de « l'Idée », dont la première représente la « face [...] scintillante » et les secondes la « face élargie vers l'obscur¹³² » —, mais encore d'un effet d'*exagération* explicitement mobilisé au profit d'une représentation des « Lettres » qui les donne pour existant à l'exclusion de toute réalité extérieure : « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il », se demande-t-il, avant d'en trancher plus loin : « [...] je réponds par une exagération, certes, et vous en prévenant. — Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout¹³³. » Ainsi se trouve formulée, dans deux des lieux les plus emblématiques de l'existence scolastique — les « cités savantes¹³⁴ » d'Oxford et Cambridge —, la plus scolastique représentation de la littérature, au prix d'un vertigineux effet de boucle qui ne tiendrait que d'une illusion ivre d'elle-même si le poète n'y introduisait, au prix d'une double précaution qui déjà tend à la dissoudre, le motif de cette « exagération » dont il « prévient » son auditoire. Si le primat de la littérature sur tout autre domaine ou activité ne s'en trouve pas entamé, du moins se trouve-t-il rapporté aux conditions qui lui permettent à la fois de s'énoncer comme une vérité indiscutable et de se vivre comme une seconde nature : les conditions microsociales d'une entente partagée au sujet de quelques valeurs fondamentales et d'un *sens pratique* incorporé collectivement, dépendant l'une comme l'autre de l'appartenance de tous les protagonistes à un univers séparé, par toute l'épaisseur de ses propres régularités, des contingences de la vie pratique.

34 On comprend d'autre part, de ce même point de vue, à quel principe d'efficacité symbolique et d'intelligibilité générale de son propos répond le fait que Mallarmé, au moment de la publier, ait non seulement complété le texte de sa conférence d'un ensemble de « Notes » vouées à maintenir, telle qu'elle « s'unifie, entre public et causeur, comme une glace », la « transparence de pensée [...] qui se fend, la voix tue¹³⁵ », mais qu'il l'ait aussi fait précéder d'un double préambule, portant d'abord sur les conditions de son « déplacement avantageux » à Oxford et Cambridge et le système de recrutement des « *Fellows* », puis sur sa proposition, telle qu'il l'avait formulée d'abord dans les colonnes du *Figaro*, d'instituer un « Fonds littéraire », c'est-à-dire une caisse d'État d'aide aux jeunes écrivains alimentée par un droit modique perçu, auprès des éditeurs, sur la publication des auteurs tombés dans le Domaine public. Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, les éditeurs des premières *Œuvres complètes* du poète dans

la Bibliothèque de la Pléiade, ne voyaient guère dans ce montage qu'une construction assez « arbitraire¹³⁶ ». C'est qu'ils n'avaient pas su voir ce montage *avec les yeux de Mallarmé*, pour lequel il n'y a pas plus solution de continuité entre l'esprit des lieux où s'est tenue la conférence et la teneur spirituelle de cette même conférence qu'entre l'utopie de la littérature existant-à-l'exclusion-de-tout et les conditions les plus matérielles de la vie littéraire. L'évocation du décor des « cités savantes » n'a rien de décorative, et rien d'anecdotique la description du système des *Fellows*. La disposition scolastique, avec les valeurs qu'elle introduit et maintient dans l'inconscient social des sujets, est autant affaire en l'occurrence d'un milieu physique, d'une architecture propice à l'enfermement et au recueillement, que d'un milieu spirituel libérant des contraintes de la vie courante et recrutant ses membres par une cooptation des meilleurs esprits. L'image vaut aussi bien, idéalement, pour la communauté élective des purs écrivains telle que le poète se plaît à se la figurer et dont il sait fort bien que, limitée dans les faits ou contrecarrée par ceux-ci, elle n'a quelque chance de se réaliser ou de s'accomplir que dans la mesure où seraient établies et maintenues les conditions effectives dont elles dépendent ou pourraient dépendre, au nombre desquelles figurent l'autonomie du champ littéraire, toujours précaire, et, en temps d'inflation éditoriale du roman et des recueils à compte d'auteur prohibitif, la possibilité pour les jeunes poètes d'avoir aisément accès aux circuits de la publication. « Je savais bien que Mallarmé est de nous tous l'esprit le plus pratique », avait ironisé Anatole France en répondant à l'enquête lancée par *Le Figaro* suite au galop d'essai du poète sur « Le Fonds littéraire¹³⁷ ». Ironie à côté de la plaque, à moins de tenir cet « esprit pratique », en prenant France au mot, pour l'expression du très curieux *sens pratique* développé par ce poète, qui lui permet d'apercevoir dans l'utopie de la littérature existant-à-l'exclusion-de-tout non pas seulement un droit offert à la jouissance imaginaire de purs esprits détachés du siècle, mais les conditions susceptibles d'assurer dans l'ordre des faits sa réalisation et son maintien, en un lieu très autodéterminé, c'est-à-dire fortement autonome, et placé par là à l'abri de toute espèce d'assignation utilitariste, que celle-ci provienne de la demande sociale extérieure, du commerce éditorial, de la vision journalistique du monde et du langage, des usages scolaires ou des pressions politiques.

35 Cette réflexivité-ci n'est plus préréflexive, au contraire de la réflexivité toute formelle qui dans les lettres de 1867 installait la « Conception Pure » et la poésie pure dans un état d'extériorité absolue au monde, sans se représenter autrement que comme un pur processus de pensée le processus social de refoulement de ce monde que pourtant elle mettait en œuvre, dans la certitude trop assurée où le poète était d'être à la fois seul en cause et seul en jeu ; et la conscience qui en est le foyer n'est plus guère victime de cette luxueuse pétrification qui était son lot et à certains égards son drame lorsque l'auteur d'*Hérodiade* aimait à s'identifier à « un diamant qui réfléchit ». Cette réflexivité de second degré est *critique*, non parce qu'elle en viendrait à combattre et encore moins à dissoudre les ressorts de l'illusion littéraire, mais parce que, prenant sur ces ressorts comme sur elle-même un point de vue réflexif, elle en fait émerger l'inconscient social, mais sans davantage contester ni compromettre l'emprise exercée par cet inconscient sur les représentations de la littérature prévalant en régime et en région de haute poésie. Et s'il arrive à Mallarmé, plus souvent qu'à son tour, de donner dans une vision de la « Société » qui réduit celle-ci à un « terme [...] creux » ne répondant presque en rien, « dans les faits » qu'il recouvre, à « l'injonction qu'éveille à l'âme son concept auguste » et d'identifier, dans le même mouvement, le « rapport social et sa mesure momentanée » à une « fiction » relevant par conséquent des « belles-Lettres¹³⁸ », c'est encore sans doute au prix d'une esthétisation du social qui constitue, moyennant une dénégation exercée sur la réalité extérieure, la contrepartie ou l'effet élargi de l'imaginaire proprement scolastique dont il est le promoteur le plus fervent dans la France fin de siècle, mais à cette réserve près, qui fait toute la différence avec tant d'autres adhésions naïves à ce même imaginaire, qu'il ne manque presque jamais de suggérer ce qu'une telle dénégation, si naturelle qu'elle semble et pour cette raison même, doit à l'existence d'un milieu propice à son exercice et à son accueil en tant que rapport modal au monde du « dehors ». Le refoulement et le maintien de la réalité sociale aux marges extérieures de l'œuvre pure, qui vers 1867 tiraient chez lui leur force d'une tension formelle et d'un effort de concentration intérieure, tendent ainsi à lui apparaître désormais ou, du moins,

à lui apparaître *aussi* comme résultant d'un effet produit, à *leur insu*, par la complicité toute sociale d'un ensemble de sujets dotés de mêmes représentations et de mêmes dispositions à l'action, à l'exemple des visiteurs très choisis de l'exposition Berthe Morisot dont il observe qu'ils ont, à « quelques-uns », la « prudence [...] d'apporter », devant les cimaises de Durand-Ruel, « une bonhomie, sans éclat, un peu en comparses, sachant parmi ce séjour, raréfié dans l'amitié et le beau, [...] qu'ils sont venus pour indiquer, de leur petit nombre, la luxueuse, sans même y penser, exclusion de tout le dehors¹³⁹. » Signe que l'*intérêt* le plus désintéressé pris aux choses de l'art suppose un *entre soi* ; et signe, plus essentiellement, que l'*illusion* invisible à elle-même, associée au jeu littéraire, dépend en effet de la participation au cercle d'une *illusio* collective.

- 36 C'est donc par une dénégation affirmative, et s'affirmant comme telle à mots cependant très sibyllins, que semble bien passer en résumé le rapport fort complexe établi par Mallarmé avec le champ des « Lettres ». Encore ce rapport ne s'arrête-t-il pas à indiquer, en évitant de les dissoudre dans une clarté trop vive, les facteurs concourant à l'adhésion de chacun de ses membres aux lois d'un univers qui n'apparaît comme totalement séparé de la totalité sociale, où il est bien plutôt enclavé, qu'en raison des frontières très hermétiquement circonscrites à l'intérieur desquelles ses régularités très spécifiques l'enferment. Il porte également le poète, si l'on y regarde bien, à mettre le doigt sur ce que l'*illusio* en général, dont l'*illusio* inhérente au secteur de la poésie pure n'est qu'une variante peut-être plus intensément vécue que d'autres, présente de plus définitoire et de plus fondamental. Ainsi lorsque, dans telle page de *La Musique et les Lettres* ayant curieusement échappé à l'attention du sociologue des *Règles de l'art*, le poète conférencier en vient à formuler « l'avis » suivant, au nom de ses pairs en symbolisme :

[...] Je souhaiterais qu'on poussât un avis jusqu'à délaissier l'insinuation ; proclamant, salulaire, la retraite chaste de plusieurs. Il importe que dans tout concours de la multitude quelque part vers l'intérêt, l'amusement, ou la commodité, de rares amateurs, respectueux du motif commun en tant que façon d'y montrer de l'indifférence, instituent par cet air à côté, une minorité ; attendu, quelle divergence que creuse le conflit furieux des citoyens, tous, sous l'œil souverain, font une unanimité — d'accord, au moins, que ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte : or, posé le besoin d'exception, comme de sel ! la vraie qui, indéfectiblement, fonctionne, gît dans ce séjour de quelques esprits, je ne sais, à leur éloge, comment les désigner, gratuits, étrangers, peut-être vains — ou littéraires¹⁴⁰.

- 37 Passage décisif pour notre objet, et auquel le poète attribuait lui aussi une importance toute spéciale puisqu'il s'agit là du seul développement de sa conférence qu'il ait choisi d'en extraire pour la remettre sous les yeux du lecteur des *Divagations* en l'y plaçant, à la rubrique « Grands faits divers », juste avant un autre fragment détaché, quant à ce dernier, d'un article de *La Revue blanche* ayant entre-temps enrichi le préambule de la version éditée de *La Musique et les Lettres*¹⁴¹. Cet « avis », Mallarmé le formule après avoir successivement récusé tel diagnostic de Max Nordau, touchant à la « dégénérescence » dont le vers libre serait l'un des « symptômes » esthétiques, et « l'injure [bégayée] en des journaux », trop prompts ceux-ci à amalgamer, par « insinuation », les transgressions de la prosodie aux attentats anarchistes secouant la République de Carnot et Casimir-Perier¹⁴². Que veut-il dire dans la foulée ou, plutôt, que laisse-t-il entendre ? Très précisément, d'abord, que l'existence d'une minorité séparée au sein de la société, faite d'amateurs poursuivant, « à côté », d'autres enjeux que les valeurs de besoin ou de divertissement dictées par celle-ci au plus grand nombre, constitue non seulement un fait institutionnel, mais une nécessité impérieuse, y compris pour ceux qui n'y participent pas, tant il serait au fond de leur intérêt bien consenti d'entrevoir, du seul fait de l'existence d'une telle minorité juxtaposée à la diversité de leurs sphères d'activité, les signes de leur propre place dans la division du travail social et donc également de leur participation, pour divers qu'en soient le lieu et la source, au « motif commun¹⁴³ ». Car, et voilà le point essentiel du propos, de même que la segmentation du monde social en secteurs spécialisés contribue à son organicité générale, les divergences divisant les citoyens s'ajustent toutes à une transcendance les unifiant « sous [un] œil souverain », qui, en sa dimension la plus évidemment politique, n'est autre, ainsi que Mallarmé le précise en note, que la « Cité » — « lieu abstrait,

supérieur, nulle part situé, ici séjour pour l'homme¹⁴⁴ » —, et qui, plus généralement, se confond avec l'enjeu, lui aussi abstrait et nulle part situé, agissant à la source autant qu'à l'horizon des luttes souvent très âpres auxquelles se livrent entre eux, quelle que soit leur sphère d'activité, des acteurs sociaux « d'accord, au moins, que ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte ». Ce serait là, sans le mot mais avec une description de la chose, une définition très recevable de l'*illusio* en tant que produit de l'investissement dans un jeu propre à stimuler différenciations et antagonismes, mais sur fond d'assentiment collectif quant à l'enjeu *premier* et *ultime*, c'est-à-dire principal, les ayant déterminés tout en les ordonnant à un idéal régulateur dont l'importance se voit amplifiée, et comme signifiée, par l'énergie même mise à s'en disputer la palme¹⁴⁵. Pour le dire d'un trait, en reprenant au poète l'une de ses plus belles figures, c'est un autre « unanime blanc conflit¹⁴⁶ » qui se dessine ici, dans lequel, flottement de deux rideaux contre une vitre blanchie par l'aube ou logique de dissension interne aux champs sociaux, l'opposition du *conflit* et de l'*unanimité*, toujours déjà résorbée, trouverait dans ce *blanc* central tout à la fois son apaisement et sa relance.

38 De cette collusion des antagonismes, collusion sociale d'antagonismes sociaux, à l'« exception » que représente pour le poète la collectivité artistique des poètes de l'art pour l'art, il y a sans doute un pas, mais non véritable discontinuité qui la mettrait en dehors de cette logique de différenciation commune. Car d'un côté cette « exception », au nom de quoi chacun cherche à s'extraire du lot commun, relève en effet d'un « besoin » diffus », que la minorité artiste ne fait au fond que porter à sa réalisation idéale (« or, posé le besoin d'exception, comme de sel ! la vraie qui, indéfectiblement, fonctionne, gît dans ce séjour de quelques esprits [...] littéraires »), en sorte que cette minorité, exception enclavée dans un monde animé de façon diffuse par le besoin d'exception, est bien plutôt le lieu d'un redoublement spécifique de l'*illusio* sociale que celui de sa dissolution. D'un autre côté il paraît bien difficile, en pareil contexte et à l'échelle de la conférence entière, de séparer l'image de cette République sous-tendue par le « conflit furieux » de ses citoyens, que le poète installe ici, des « dissensions » très « âpres¹⁴⁷ » causées, au sein de la République des Lettres, par l'irruption fracassante du vers libre dont il avait fait le constat en guise d'exorde et qu'il a toujours fortement à l'esprit dès lors qu'il s'agit, ici de nouveau, à l'approche de sa conclusion, de faire droit, contre les incriminations portées par la physiologie sociale à doigts trop gourds ou le journalisme bégayant, à l'esprit d'invention et de différenciation cultivé par les poètes du vers libre. Et comment ne pas prendre en compte, vu la participation réciproque que Mallarmé ne cesse pas d'envisager entre le mirage de la « Cité » et le mirage des « Lettres », que les propriétés qu'il attribue à la première, il en prête aussi beaucoup aux secondes ? Gardons au total, pour les porter au crédit de ce que nous appelons sa *réflexivité critique*, le double aspect de la réflexion qu'il n'a pas cessé de mener, dans les années 1880-1890, sur l'idéal de la Littérature et l'« exquise crise, fondamentale¹⁴⁸ » subie par le vers : que cette dernière s'indexe sur l'autre ; que la prolifération des singularités formelles renvoie, comme un fait à un postulat, à l'unité d'une grande forme collective, perdue ou à retrouver, toujours active pourtant ; que la vie dans les « Lettres » installe, dans l'esprit de ceux qui s'y livrent, une réalité alternative, un « séjour » ; et que si la réalité même, telle qu'elle est vécue dans l'expérience quotidienne, tient d'un accord finalement assez banal sur ce qui la constitue et lui confère son poids d'évidence, c'est peut-être bien dans l'idéal qu'il convient d'en chercher le type : « Artifice que la *réalité*, écrivait-il déjà en 1875, bon à fixer l'intellect moyen entre les mirages d'un fait ; mais elle repose par cela même sur quelque universelle entente : voyons donc s'il n'est pas, dans l'idéal, un aspect nécessaire, évident, simple, qui serve de type¹⁴⁹. »

Conclusion : retour de l'illusion ?

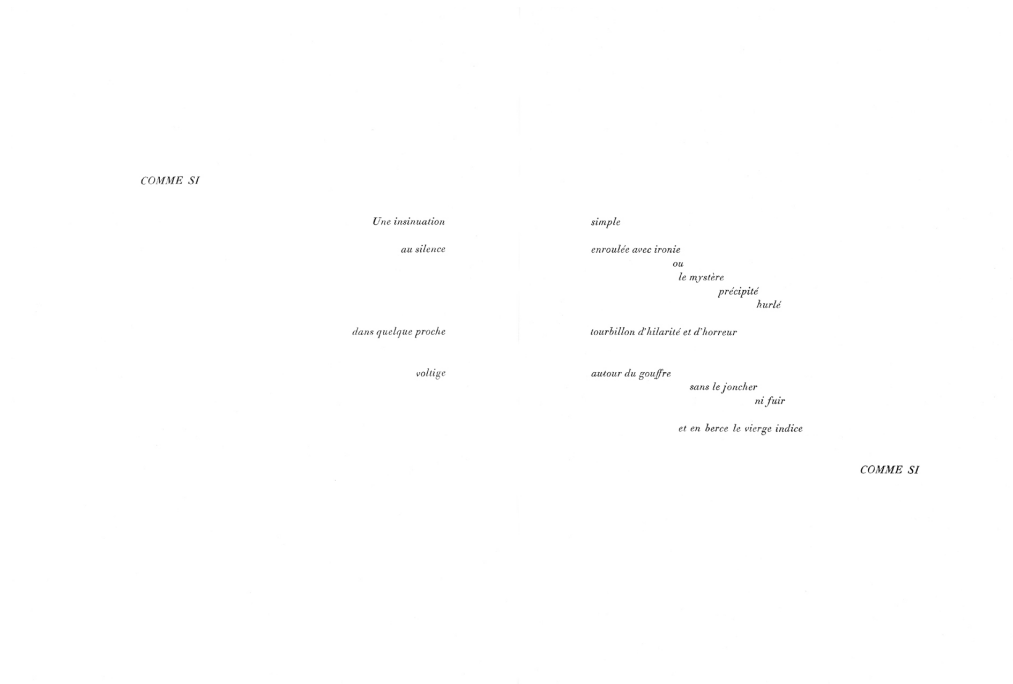
39 La réflexivité esthétique intensément vécue par le poète dans la seconde moitié des années 1860 avait eu pour conséquence une plongée dans la dépression et l'asthénie ; ce n'est pas sans danger, croyant être quitte des émotions vulgaires et délesté du spécimen trop humain que l'on véhicule avec soi, qu'on se range résolument aux ordres de la « Muse moderne de l'Impuissance¹⁵⁰ ». La réflexivité critique développée par lui après 1870, sous les formes qu'on vient de discerner, a-t-elle été porteuse de semblables conséquences ? On ne voit pas

certaines qu'elle ait compromis son intégration au champ poétique ni aux différents milieux culturels de la capitale, auxquels tout au contraire c'est la plénitude de son adhésion qui frappe l'observateur, tant paraissent bien grandes en effet la participation de cet esprit retiré du siècle aux rituels de la vie littéraire et son aptitude à les redoubler, au 89 rue de Rome, par une ritualisation sans équivalent des séances de son cénacle. La faible productivité qui est la sienne, si on la compare au rendement dont font montre ses pairs et ses disciples, en temps de grande effervescence des écoles, des doctrines et des revues, n'en fait pas moins signe de la division que cette réflexivité pourrait avoir introduite au cœur de sa conscience poétique. Pour contrebalancée qu'elle soit par les proses critiques publiées notamment à *La Revue blanche* et par le projet du Livre absolu, grande annonce faite à la littérature dont ses contemporains n'auront connu que le vide prospectus, l'économie de la rareté auxquelles ses poésies post-parnassiennes ont de toute évidence répondu n'exclut pas en effet que sa distanciation intérieure à l'égard de l'*illusio* littéraire ait comme désaccordé et en tout cas compliqué le rapport de renforcement réciproque ordinairement établi entre fécondité textuelle et participation au champ de la production. Cette conscience divisée, qui est celle du « MAÎTRE [...] écarté du secret qu'il détient¹⁵¹ » que le *Coup de dés* montrera à la barre de l'embarcation poétique, n'est pas pour autant de part en part une conscience malheureuse, quelque saillants que soient le ton de gravité et les sursauts d'angoisse que son œuvre laissera en effet deviner jusqu'au bout. Car cette gravité est aussi nimbée d'une ironie très caractéristique, témoignant chez lui — dans un autre sens que chez tant de poètes relevant de l'esprit fumiste et décadent — de la distance à la fois joueuse et hautaine qu'il entretient à l'égard de procédés formels et de rituels qu'il manie mieux que personne. Se tenir en réserve de la poésie telle qu'il s'en publie peut-être trop, dans l'attente de la Poésie telle qu'il la rêve par delà l'« interrègne » où s'attarde une époque ayant perdu le sens des cérémonies suprêmes susceptibles d'ajuster l'un à l'autre le mystère des Lettres et le magistère de la Cité : ce sera là sa position, de même que sa posture, tout au long des années 1880-1890. Ce qui ne l'empêchera pas de s'interroger — en faisant mine de ne pouvoir en décider, du fait de « [son] incompetence, sur autre chose que l'absolu » — quant à savoir « qui d'abord abominer » : « un intrus, apportant sa marchandise différente de l'extase et du faste », soit donc tel profane imbu d'utilité parce que totalement extérieur au sacré poétique, ou « le prêtre vain qui endosse un néant d'insigne pour, cependant, officier¹⁵² », soit tel apostat qui mimerait les gestes de ce sacré sans véritablement y ajouter foi ?

40 La chose ne doit rien au hasard si, en y plaçant sous un autre titre le « Toast » levé au septième banquet de *La Plume* « avec l'honneur d'y présider¹⁵³ », Mallarmé installera du même coup les deux mots de « Salut » et de « Rien » à la tête d'un recueil saturé de figures de la négation et de la contradiction : c'est que, pour lui, la littérature n'est rien si elle n'est pas tout ; c'est aussi que dans la salutation adressée aux pairs et aux lecteurs, qui rappelle combien il tient compte des coordonnées objectives de l'écriture et de la lecture poétiques, il veut aussi faire entendre que l'assignation de la poésie à un idéal qui la dépasse tout en lui donnant raison d'être tient d'une religion du salut, fût-elle sans Dieu, autant que d'un champ qui prescrit au poète, fût-il le mieux averti de ces coordonnées, de vivre son art sous la forme d'une dévotion à une Littérature posée en Absolu. La sursacralisation de l'« office » poétique à quoi il ne cesse pas de procéder, tant dans le discours qu'il tient sur la poésie que sur la scène discursive des Mardis, revêt sous cet angle deux significations apparemment contradictoires : elle apparaît d'une part comme le renversement en son contraire de la disposition lucide qui est la sienne à l'égard des formalités sociales de la chose littéraire, à la faveur d'une sorte de dandysme du désenchantement ; et d'autre part comme un redondant rappel de la nécessité qu'il y a de parier non pas seulement sur l'enchantement pris à la littérature, mais sur la dimension enchantée qu'elle recouvre au-delà des formes qui la font cependant exister dans la pratique.¹⁵⁴ Mais l'on a vu, plus haut, que ces deux significations se rejoignent en réalité — et au regard des réalités au sein desquelles s'exerce la littérature. Car si Mallarmé surjoue volontiers l'idéalisme littéraire absolu, il met aussi volontairement en lumière les conditions de possibilité requises pour que cet idéalisme se réalise et puisse être vécu dans les faits, par l'insistance qu'il porte sur les facteurs les plus

sociaux de « l'isolement de la parole¹⁵⁵ » — comme il le fait à Oxford et Cambridge — et par le souci dont il entoure les contingences éditoriales, au point, ainsi qu'on l'a vu également, d'en appeler à l'État pour faire pièce, sinon au rôle du marché dans la circulation de la « mentale denrée¹⁵⁶ », en tout cas aux inégalités que celui-ci induit en fait d'accès à la publication entre la poésie, qui se vend de moins en moins, et le roman, « produit agréé courant¹⁵⁷ ».

41 On entrevoit par là que « le démontage impie de la fiction et [...] du mécanisme littéraire » auquel le poète conférencier répugnait tout en y procédant sous le manteau participe simultanément de la déconstruction de l'*illusio* littéraire que Bourdieu y a lue et de la reformulation que nous y avons fait valoir du credo ayant dès 1866 fixé pour directive et pour direction à la poésie de s'élancer sans espoir vers un au-delà vide. Ce n'est pas tant que l'idée d'une littérature posée en Absolu ait vidé à son profit, en 1894, la place qu'occupait, en 1866, l'idée d'un principe divin visé en pure fiction ; c'est plutôt que, fort de la réflexivité très particulière qu'il a développée, Mallarmé en est venu à rendre inséparables ces deux idées sous l'« œil souverain » de l'idéal littéraire, essor vers l'Absolu demandant pour s'effectuer que soient réunies effectivement les conditions suffisantes d'une illusion nécessaire. De cette conjonction de deux *idées* sous-tendues par un semblable principe rend assez bien compte la manière dont le poète, avant de « s'interrompre », avait conclu en deux temps sa conférence sur *La Musique et les Lettres*, en invitant ses auditeurs à ne pas tant « [miner] les substructions » « de la Loi, sise en toute transparence » qu'à « [y aligner] des lampions, pour voir » — car « il s'agit que vos pensées exigent du sol un simulacre » —, avant de déclarer que « si, dans l'avenir, en France, ressurgit une religion, ce sera l'amplification à mille joies de l'instinct de ciel en chacun¹⁵⁸ ». Que le poète entende, dans sa péroration, faire prévaloir cet « instinct de ciel » contre la menace de sa réduction caricaturale « au niveau élémentaire de la politique¹⁵⁹ » ne doit pas empêcher de voir que c'est encore, en effet, au point de rencontre entre un effort de réflexivité (portant sur un « simulacre ») et un essor vers un idéal spirituel (dont l'homme est lui-même la source, et tout aussi bien la fin¹⁶⁰) que s'établit sa réflexion relative aux mystérieux mécanismes régissant, sur un plan idéal, et la Cité républicaine et la République des Lettres. Répondant moins de trois semaines avant sa mort à une enquête du *Figaro* sur « L'idéal à vingt ans », Mallarmé aura cette déclaration significative : « suffisamment, je me fus fidèle, pour que ma vie humble gardât un sens¹⁶¹. » Tenons-la pour un aveu de fidélité non seulement aux idéaux de sa jeunesse, mais aussi à cet idéal dans le « sens » duquel toute sa vie de poète s'est *orientée* : l'idéal d'une Poésie vécue, au moins, comme expérience d'une ascension toute fictive au-dessus de soi, sous le régime général d'un « COMME SI » — celui-là même dont il vient d'installer deux fois le signe, en rapport de symétrie absolue, sur la sixième des onze doubles pages constellées du *Coup de dés*, soit très exactement au pli le plus central de son chef-d'œuvre¹⁶² :



Bibliographie

- ADORNO (Theodor W.), *Théorie esthétique*, trad. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974.
- BARTHES (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- BAUDELAIRE (Charles), *Œuvres complètes*, tome II, éd. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- BENDA (Julien), *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure*, Paris, Gallimard, 1945.
- BERTRAND (Jean-Pierre) et DURAND (Pascal), *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006.
- BERTRAND (Jean-Pierre) et DURAND (Pascal), *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, coll. « Point Lettres », 2006.
- BOURDIEU (Pierre), *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, coll. « Documents », 1980.
- BOURDIEU (Pierre), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992.
- BOURDIEU (Pierre), *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997.
- BOURDIEU (Pierre) et CHARTIER (Roger), *Le sociologue et l'historien*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2010.
- BREMOND (Henri), *La Poésie pure*, Paris, Grasset, 1926.
- CHAMBERS (Ross), *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1987.
- CICÉRON, *La République*, Livre I, trad. Bréguet, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.
- CLAUDEL (Paul), « La catastrophe d'Igitur », dans *Œuvres en prose*, éd. Petit et Galpérine, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, pp. 508-513.
- DESCARTES (René), *Œuvres et lettres*, éd. Bridoux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.
- DIVOIRE (Fernand), *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*, Paris, Mille et une nuits, 2005.
- DUBOIS (Jacques), *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1978.
- DUBOIS (Jacques), *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Points Lettres », 2000.
- DUBOIS (Jacques), *Stendhal. Une sociologie romanesque*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2007.

- DUBOIS (Jacques), DURAND (Pascal) et WINKIN (Yves), « Le symbolique est le social », dans *Le Symbolique et le Social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, coll. « Sociopolis », 2005.
- DUMASY (Lise) (éd.), *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique. Un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, 1999.
- DURAND (Pascal), *Poésies de Mallarmé*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1998.
- DURAND (Pascal), *Crises. Mallarmé via Manet*, Leuven, Peeters/Vrin, 1998.
- DURAND (Pascal), « Le périple et la boucle : *Au seul souci de voyager...* », dans *Les Poésies de Stéphane Mallarmé. Une rose dans les ténèbres* (textes réunis par J.-L. Diaz), Paris, Sedes, 1998, pp. 43-53.
- DURAND (Pascal), « Formes et formalités. Remarques sur la poétique du nom chez Mallarmé », dans *Formules*, n° 4, 2000, pp. 230-238.
- DURAND (Pascal), « Auto/biographie. Le dispositif Mallarmé/Verlaine », dans *Littératures*, n° 44, printemps 2001, pp. 97-119.
- DURAND (Pascal), *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2008.
- DURAND (Pascal), « La mort en partage. À propos du *Tombeau de Théophile Gautier* », dans *Histoires littéraires*, n° 36, 2008, pp. 43-49.
- DURAND (Pascal), « Mallarmé face au vers libre : une position critique », dans *Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)* (Catherine Boschian-Campaner dir.), Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 13-21.
- ELIAS (Norbert), *La Dynamique de l'Occident*, trad. Kamnitzer, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 1975.
- FREUD (Sigmund), *Moïse et le monothéisme*, trad. Berman, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967.
- GOURMONT (Remy de), *La Culture des idées*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2008.
- GOURMONT (Remy de), *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1921.
- GUYAU (Jean-Marie), *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction*, Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1985.
- HEINICH (Nathalie), *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.
- KAUFMANN (Vincent), *Le Livre et ses adresses. Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.
- KAUFMANN (Vincent), *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, 1990.
- LIDSKY (Paul), *Les écrivains contre la Commune*, Paris, Maspero, 1970.
- MALLARMÉ (Stéphane), *Œuvres complètes*, éd. Mondor et Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.
- MALLARMÉ (Stéphane), *Correspondance*, tome II, éd. Mondor et Austin, Paris, Gallimard, 1965.
- MALLARMÉ (Stéphane), *Correspondance*, tome V, éd. Mondor et Austin, Paris, Gallimard, 1981.
- MALLARMÉ (Stéphane), *Correspondance*, tome VI, éd. Mondor et Austin, Paris, Gallimard, 1981.
- MALLARMÉ (Stéphane), *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.
- MALLARMÉ (Stéphane), *Œuvres complètes*, tomes I et II, éd. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 et 2003.
- MARCHAL (Bertrand), *La Religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988.
- MARCHAL (Bertrand) et Steinmetz (Jean-Luc) (dir.), *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 1999.
- MONDOR (Henri), *Vie de Mallarmé*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1941.
- MONTÉGUT (Émile), « La nouvelle littérature française. Les romans de M. Victor Cherbuliez », dans *La Revue des Deux Mondes*, XXXVII^e année, seconde période, tome 69, mai 1867, pp. 482-501.
- MORICE (Charles), « Le Fonds littéraire », *Le Figaro*, 28 septembre 1894, p. 2.
- OEHLER (Dolph), *Le Spleen contre l'oubli*, Paris, Payot, 1996.
- PASCAL (Blaise), *Pensées*, dans *Œuvres complètes*, éd. Chevalier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.

- SANOUILLET (Michel), *Dada à Paris*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.
- SARTRE (Jean-Paul), *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947.
- SARTRE (Jean-Paul), « Qu'est-ce que la littérature ? », dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.
- SARTRE (Jean-Paul), « Plaidoyer pour les intellectuels », dans *Situations VIII*, Paris, Gallimard, 1972.
- SCHAEFFER (Jean-Marie), *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1992.
- SHAKESPEARE (William), *Jules César*, trad. Lecoq, dans *Tragédies*, tome I, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1995.
- STEINMETZ (Jean-Luc), *Mallarmé. L'Absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998.
- STENDHAL, *Romans et nouvelles*, tome II, éd. Martineau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.
- VALÉRY (Paul), *Œuvres*, tome II, éd. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

Notes

1 « Je dois insister une fois encore sur le fait que le principe des stratégies philosophiques (ou littéraires, etc.) n'est pas le calcul cynique, la recherche consciente de la maximisation du profit spécifique, mais une relation inconsciente entre un habitus et un champ. Les stratégies dont je parle sont des actions objectivement orientées par rapport à des fins qui peuvent n'être pas les fins subjectivement poursuivies » (Bourdieu (Pierre), « Quelques propriétés des champs », dans *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, coll. « Documents », 1980, p. 119).

2 La précarité que le matériau de la langue commune fait peser sur l'autonomie de la littérature — qu'un Mallarmé n'a pas cessé de mettre en évidence de « L'Art pour tous » (1862) au « Mystère dans les lettres » (1896) — n'a pas été suffisamment comptée au nombre des facteurs explicatifs du halo de sacralité de plus en plus dense dont la littérature s'est vue envelopper dans le discours des écrivains du XIX^e siècle, jusqu'à un degré que ne semblent pas avoir atteint la peinture ni la musique (sinon, pour cette dernière, dans le discours de projection que les écrivains, encore, tiennent à son sujet). À la menace d'hétéronomie que son emploi du langage véhiculaire fait en permanence planer sur elle semble ainsi avoir répondu, pour la conjurer, la postulation toujours plus forte et radicale de la littérature comme espace *sacré* — c'est-à-dire *séparé* et tenu à l'abri de tout usage profane du langage —, cette postulation trouvant elle-même pour répondant et pour appui, à même les œuvres, un épaississement des signes de littérarité et, dans le répertoire générique, la disqualification de plus en plus large des genres ou sous-genres liés à des fonctions communicationnelles ou voués à un rapport de transitivité avec le monde de la réalité pratique. Mallarmé va au bout de cette logique dès 1886 lorsqu'il en vient à définir la « Littérature » comme *exception* à un régime de « l'universel *reportage* » qui recouvre à ses yeux, au-delà du seul journalisme d'information, les usages narratif, didactique, voire descriptif du langage (« Avant-dire » au *Traité du Verbe* de René Ghil, repris en guise de conclusion de « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, pp. 677-678 et p. 212 ; la majuscule à « Littérature » n'apparaît plus dans la version finale).

3 Le capital symbolique, que l'on identifie encore trop souvent au capital propre aux seuls champs culturels, par une lecture réductrice ou peu au fait, en tout cas, des retouches apportées par Bourdieu à ses propres instruments d'analyse dans le cours de ses recherches — une lecture carrément fautive consistant, par ailleurs, à rabattre le capital symbolique sur le capital culturel lui-même —, peut être plus justement et plus largement défini comme ce que devient toute espèce de capital, qu'il soit économique, social ou culturel, lorsqu'il se met à fonctionner, aux yeux d'agents pourvus du même habitus, comme exposant de prestige et ressource de pouvoir légitime au sein d'un champ. On peut, sommairement, le définir comme le crédit de reconnaissance ou de consécration détenu par un agent auprès de ses pairs, quel que soit le secteur d'activité concerné. Sur l'élaboration de la notion de « symbolique » chez Bourdieu, voir Dubois (Jacques), Durand (Pascal) et Winkin (Yves), « Le symbolique est le social », dans *Le Symbolique et le Social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, coll. « Sociopolis », 2005, pp. 13-28.

4 C'est ainsi, *a contrario*, que l'un des actes les plus violemment iconoclastes produits par le groupe dadaïste français sera, en mai 1921, de s'instituer parodiquement en tribunal pour juger Maurice Barrès. Signe parmi d'autres qu'avant d'être assez largement neutralisées, les avant-gardes feront porter leur énergie de rupture non tant sur telle école ou telle doctrine artistique ou littéraire que sur l'art et la littérature comme institutions, en tentant de saper certains de leurs présupposés les plus fondamentaux : « Nous n'aimons ni l'art ni les artistes » (Jacques Vaché). Sur le Procès Barrès, qui sera aussi l'un des terrains d'affrontement entre Breton et Tzara, voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965, pp. 254-266.

5 On pourrait, sous cet angle, lire *À la recherche du temps perdu* comme la mise en récit d'une anamnèse portant sur la genèse familiale et sociale de ces prédispositions à incorporer les dispositions proprement littéraires. Couronnement de la littérature telle que le XIX^e siècle l'a façonnée, l'œuvre de Proust serait donc aussi, par un étonnant effet de boucle, retour aux prémisses de l'enchantement littéraire, à l'échelle d'un sujet individuel fait à la fois objet puis témoin rétrospectif de différents processus de socialisation.

6 La comtesse Pietranera, dans *La Chartreuse de Parme*, rapporte en effet de la sorte les règles de la vie de cour à celles du whist : « Une cour, c'est ridicule, [...] mais c'est amusant : c'est un jeu qui intéresse, mais dont il faut accepter les règles. Qui s'est jamais avisé de se récrier contre le ridicule des règles du whist ? Et pourtant une fois qu'on s'est accoutumé aux règles, il est agréable de faire l'adversaire chlemm. » La Sanseverina fera leçon dans le même sens au jeune Fabrice, envisageant d'étudier la théologie à Naples : « Crois ou ne crois pas à ce qu'on t'enseignera, mais ne fait [sic] jamais aucune objection. Figure-toi qu'on t'enseigne les règles du jeu de whist ; est-ce que tu ferais des objections aux règles du whist ? » (Stendhal, *Romans et nouvelles*, tome II, éd. Martineau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 119 et p. 122.)

7 Cicéron, *La République*, Livre I, trad. Bréguet, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 15.

8 Mallarmé (Stéphane), « Confrontation » (1895), dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 262.

9 Valéry (Paul), *Tel Quel I* (1941), dans *Œuvres*, tome II, éd. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 548.

10 « Solitude » (1895), dans *Divagations*, éd. citée, p. 256.

11 La dimension parareligieuse de cette esthétique de la pureté, que Mallarmé avait définie avec plus de sens dialectique comme « le mystère dans les lettres », trouvera son expression caricaturale, au lendemain de la première guerre mondiale, dans les thèses de l'abbé Bremond sur *La Poésie pure* (Paris, Grasset, 1926) et aussi bien, suite aux débats ayant entouré la parution de cet essai, du côté de la réaction rationaliste et intellectualiste portée par Julien Benda, qui enrôlera dans cette chapelle, agrandie aux proportions d'une cathédrale, Mallarmé, Gide, Proust ou Valéry mais encore Alain, Giraudoux, Suarès et les surréalistes (*La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure*, Paris, Gallimard, 1945). L'ensemble de ce débat, apparemment très vieilli, mériterait d'être examiné à nouveaux frais.

12 C'est dans un semblable esprit, mais sans l'effet de retournement paradoxal qu'il me semble important d'intégrer à l'explication, que Jean-Marie Schaeffer souligne la relation existant entre l'interrogation romantique du statut de l'art et les nouvelles conditions d'exercice de l'art en situation de marché : « on ne saurait nier que l'interrogation sur le statut de l'art soit en relation avec la naissance de l'artiste "libre", c'est-à-dire en fait avec l'introduction de plus en plus manifeste de la logique de marché dans la circulation de la culture artistique et littéraire : le remplacement des liens de dépendance personnelle par la sanction anonyme et imprévisible du marché devait amener fatalement les artistes et écrivains à se poser des questions sur le statut de leur activité » (*L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1992, p. 88).

13 Les expressions « régime professionnel » et « régime vocationnel » sont empruntées à Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

14 Sainte-Beuve (Charles-Augustin), « De la littérature industrielle » (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839), dans *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique. Un débat précurseur (1836-1848)*, textes réunis par L. Dumasy, Grenoble, ELLUG, 1999, pp. 25-43.

15 Par quoi l'on voit aussi qu'une littérature lettrée ayant traversé l'histoire ne s'est pas vue tardivement placée, à la fin des années 1830, sous la menace de la littérature industrielle : la littérature semble bien plutôt s'être imposée dans les esprits comme devant idéalement être lettrée par réaction systémique à l'émergence de cette littérature industrielle. Jusque-là, Hugo, Dumas, Vigny même pouvaient encore viser deux publics et rédiger, pour le premier, tantôt des odes savantes, tantôt des romans frénétiques. Après 1840, l'improbabilité d'appartenir simultanément aux deux secteurs du champ littéraire ira croissant, sauf sous les espèces très impures d'une littérature moyenne établie à leur intersection. Hugo seul continuera de jouer sur les deux tableaux, comme aussi sur le clavier de tous les genres, et en particulier du roman et de la poésie, bien que ces deux derniers tendront à devenir exclusifs l'un de l'autre dans la pratique des écrivains de la seconde moitié du siècle, de plus en plus spécialisés ; la poésie restant cependant, pour une ou deux générations encore, un vecteur d'entrée en littérature des futurs romanciers. Effet, dans le cas si singulier de Hugo, d'un tempérament, d'une ambition et d'une vision missionnaire du rôle de l'écrivain, sans doute. Effet également, pourrait-on penser, de son éloignement physique par rapport à la scène littéraire parisienne, qui le met durant une vingtaine d'années en décalage avec les transformations profondes que celle-ci connaît sous le Second Empire (et donc en retard sur elle) ou qui, en le tenant à distance, lui permet de se maintenir au-dessus de la mêlée et de ses grandes divisions internes.

16 Gourmont (Remy de), *Le Livre des Masques* (1896), Paris, Mercure de France, 1921, p. 14. Gourmont ne manque pas, d'autre part, de référer la singularité des styles littéraires à ce même impératif de

différenciation : « Écrire, mais alors au sens de Flaubert et de Goncourt, c'est exister, c'est se différencier. Avoir un style, c'est parler au milieu de la langue commune un dialecte particulier, unique et inimitable et cependant que cela soit à la fois le langage de tous et le langage d'un seul » (*La Culture des idées* (1900), Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2008, pp. 21-22).

17 Bourdieu (Pierre), *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997, p. 180.

18 À quoi devrait être encore ajouté, des Goncourt à Zola, le nombre tout aussi saisissant des romans et évocations de la vie artistique — et, dans une moindre proportion, de la vie scientifique — qui peuvent souvent être lus comme autant de transpositions métonymiques des précédents.

19 Pour reprendre deux expressions dont Jacques Dubois a fait le meilleur usage dans *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon* (Paris, Seuil, coll. « Points Lettres », 2000) et *Stendhal. Une sociologie romanesque* (Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2007).

20 L'intérêt métacritique de ces deux derniers textes justifie d'en donner les références exactes : Baudelaire (Charles), « Conseils aux jeunes littérateurs » (*L'Esprit public*, 15 avril 1846), dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, pp. 13-20 ; Divoire (Fernand), *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire* (1912), Paris, Mille et une nuits, 2005.

21 Dubois (Jacques), *Stendhal. Une sociologie romanesque*, éd. citée, pp. 42-43.

22 Soulignons encore ce point : que s'il leur arrive, plus souvent qu'à leur tour, de mettre en scène la perte des illusions ou le renoncement piteux à une carrière mal embarquée, il ne s'est vu, parmi ces auteurs, aucun pour renoncer ensuite à suivre sa propre vocation. Rimbaud seul, peut-être ?

23 Ce que cette logique peut avoir de fort abstrait prend une tournure très concrète lorsqu'on s'avise, par exemple, qu'elle permet de rendre raison du fait que les conflits de doctrines ayant rythmé l'évolution du champ littéraire au XIX^e siècle, de même que les assauts d'hétérodoxie très puissants dont les esthétiques établies y ont été à tour de rôle la cible, se sont invariablement réclamés, du romantisme au symbolisme, de nécessaires retours à l'authenticité, à la pureté ou à la vérité d'une littérature compromise dans des formes sclérosées.

24 Shakespeare (William), *Jules César* (I, 2, 54), trad. Lecoq, dans *Tragédies*, tome I, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 712.

25 Sartre (Jean-Paul), « Plaidoyer pour les intellectuels », dans *Situations VIII*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 438-439.

26 « L'interdépendance entre les hommes donne naissance à un ordre spécifique, ordre plus impérieux que la volonté et la raison des individus qui y président » [souligné par lui]. Et, plus loin : « La civilisation n'est pas "raisonnable", elle n'est pas "rationnelle", mais elle n'est pas non plus "irrationnelle". Elle doit son origine et sa permanence à la dynamique intrinsèque d'un réseau d'interrelations, à des modifications spécifiques du comportement que la vie commune impose aux hommes. Mais cela n'exclut pas pour nous de faire de cette "civilisation" quelque chose de plus "raisonnable", de mieux adapté à nos besoins et fins. Car c'est précisément par le processus de civilisation que le jeu aveugle des mécanismes d'interdépendance élargit la marge des possibilités d'interventions conscientes dans le réseau des interdépendances et l'habitus psychique. Ces interventions sont rendues possibles par notre connaissance des lois immanentes qui les régissent » (Elias (Norbert), *La Dynamique de l'Occident*, trad. Kamnitzer, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 1975, p. 183 et pp. 184-185).

27 Guyau (Jean-Marie), *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction* (1885), Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1985, p. 121.

28 Bourdieu (Pierre), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992, p. 380.

29 *La Musique et les Lettres* (1894/1895), dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 67. La syntaxe de la deuxième phrase peut être clarifiée comme suit : vouloir, par déduction immédiate de ladite « formule », écarter le leurre d'un principe existant au-delà des choses serait faire preuve d'inconséquence, aux dépens du plaisir pris à la chose littéraire, dont cet *au-delà* constitue le principe moteur.

30 *Les Règles de l'art*, éd. citée, pp. 381-384. Pour ne pas alourdir l'appareil des notes, on ne donnera référence, dans le paragraphe de paraphrase qui suit, que d'une citation de Mallarmé apportée en complément du propos de Bourdieu et des citations diverses dont ce propos s'est lui-même enrichi.

31 « Avec véracité, qu'est-ce, les Lettres, que cette mentale poursuite, menée, en tant que le discours, afin de définir ou de faire, à l'égard de soi-même, preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, dans l'espoir de s'y mirer » ? (*La Musique et les Lettres*, éd. citée, p. 68.)

32 Seul facteur suggéré incidemment : l'intérêt de Mallarmé à l'égard des thèses de Max Müller — sur les réifications mythologiques du langage —, que le poète professeur a, comme on sait, recyclées en adaptant, dans *Les Dieux antiques* (1880), un ouvrage de l'anglais Georges W. Scot, vulgarisateur de Müller.

33 Dans *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, je me suis en revanche employé à prendre en considération ce contexte très particulier (Paris, Seuil, coll. « Liber », 2008, pp. 212-224). Quant aux explications à apporter à cette lucidité sans précédent développée par Mallarmé relativement au rituel social des « Lettres », j'en ai avancé quelques-unes dans le même ouvrage, sans en avoir complètement dissipé le mystère, en reliant sa formation (et les modes de sa formulation) à l'ensemble de la trajectoire esthétique du poète au sein du champ littéraire et artistique de la seconde moitié du siècle (voir plus précisément pp. 256-267).

34 Lettre à Henri Cazalis, 28 avril 1866, dans *Correspondance. Lettres sur la poésie. Lettres sur la poésie*, éd. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, pp. 297-298.

35 Lettre au même, 30 octobre 1864, *ibid.* p. 206 [c'est lui qui souligne].

36 *Ibid.*, p. 206 [souligné également par lui].

37 *Ibid.*, p. 206.

38 Lettre à François Coppée, 5 décembre 1866, *ibid.*, p. 329.

39 Cette équivalence n'est pas que thématique : comme le montre la formation sonore de plusieurs vers — et ainsi que Mallarmé se plaisait à l'imaginer —, le nom d'Hérodiade contient en puissance tout son poème.

40 Lettre à H. Cazalis, 28 avril 1866, dans *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. citée, p. 297-298.

41 Bertrand Marchal en a remarquablement éclairé les facteurs ainsi que les conséquences sur l'évolution spirituelle du poète dans *La Religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988, pp. 52-sq.

42 Car cette conversion, d'ailleurs assez modale parmi les disciples de Leconte de Lisle, se profile dès 1864, au moins comme posture conforme : « — Le Ciel est mort. — Vers toi j'accours ! Donne, ô Matière, / L'oubli de l'Idéal rongeur et du Péché » (« L'Azur », premier état connu du poème (1864), dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 120).

43 « Fragment d'une étude scénique ancienne d'un poème de Hérodiade » (1869), dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 143. C'est « en creusant le vers » de l'« ouverture musicale » du poème que Mallarmé dit en avril 1866 avoir été saisi par la révélation du « Néant ». La scène dialoguée bien connue, dans laquelle figure l'ode au « miroir », était déjà en chantier : il y est fait allusion dans la même lettre à Cazalis. Un fragment manuscrit de 1868, qui en recueille l'une des versions les plus anciennes, donne pour vers de conclusion à cette ode : « Mais aussi, des soirs, dans ta sévère fontaine / Horreur, j'ai contemplé ma grande nudité ! » (*ibid.*, p. 141). Le manuscrit préparatoire à la publication de la « Scène » dans le deuxième *Parnasse contemporain*, daté de 1869, donne, pour ces vers, la version définitive : « Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine, / J'ai de mon rêve épars connu la nudité ! » (*ibid.*, p. 143). D'une formulation à l'autre, la révélation du néant sur fond de rêve dispersé l'emporte sur la simple contemplation par Hérodiade de sa propre nudité, tout semblant s'être passé comme si Mallarmé avait enregistré poétiquement, à même le texte en train de s'écrire, le contrecoup de la crise spirituelle de 1866.

44 L'anecdote a été rapportée par Ghil lui-même : « Un Mardi du mois d'avril [1888] il me semble, discourant de l'Idée comme seule représentative de la vérité du monde, Mallarmé se tourna vers moi, et, avec quelque tristesse, peut-être, mais avec une intention nette, il me dit : "Non, Ghil, l'on ne peut se passer d'Éden !" Je répondis doucement, mais nettement aussi : "Je crois que si, Cher Maître" » (cité par Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1941, p. 528). Façon de rappeler à l'ordre le disciple égaré dans un positivisme étroit, la réplique de Ghil lui valant une durable excommunication. Voir aussi Jean-Luc Steinmetz, *Mallarmé. L'Absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998, p. 279.

45 *La Musique et les Lettres*, éd. citée, p. 67.

46 *Ibid.*, p. 67.

47 Lettre à H. Cazalis, 14 mai 1867, dans *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. citée, p. 343.

48 Lettre à Villiers de l'Isle-Adam, 31 décembre 1865, *ibid.*, p. 279.

49 Baudelaire (Charles), « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (1857), dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 333 et 334.

50 Lettre à Eugène Lefébure, 27 mai 1867, dans *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. citée, p. 353.

51 « Théodore de Banville » (1892), recueilli sous la rubrique « Quelques médaillons et portraits en pied » des *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 144 [souligné par lui].

52 « Crise de vers » (1886-1897), *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 211. Opération complexe qu'on pourrait, caricaturalement, détailler en trois temps, suivant les conclusions du même article : 1° sélection d'un fait de nature ; 2° dilution presque complète de ce fait dans les effets induits par la structuration langagière propre au poème ; 3° assomption de la notion pure — « À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole [...] ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure » (*ibid.*, p. 213).

53 *Ibid.*, p. 211.

54 « Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole [...]. Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans l'expression publique ou la symphonie » (Lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893, dans *Correspondance*, tome VI, éd. Mondor et Austin, Paris, Gallimard, 1981, p. 26).

55 « Sonnet allégorique de lui-même » (1868), dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 131.

56 Rappelons que « sublime » signifie, étymologiquement, *suspendu en l'air et vu de bas en haut*, et que ce mot figure deux fois, sous sa forme adjectivale, dans la lettre à Cazalis touchant à l'essor poétique vers l'Idée vide. Rappelons aussi que l'assimilation en miroir sera récurrente chez Mallarmé, jusqu'au *Coup de dés* final, entre les constellations, blanc sur noir, et le texte, noir sur blanc.

57 Lettre à Marie et Geneviève Mallarmé, 1^{er} mars 1894, dans *Correspondance*, tome VI, éd. citée, p. 232.

58 Cf. Marchal (Bertrand), « *La Musique et les Lettres* de Mallarmé, ou le discours inintelligible », dans *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (Actes du colloque de Cerisy, sous la dir. de B. Marchal et J.-L. Steinmetz), Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 1999, pp. 279-294.

59 On sait, par les lettres adressées d'Angleterre à sa femme et à sa fille, que les deux publics de sa conférence, sous une proportion moindre à Cambridge qu'à Oxford, comptaient bien des « dames » parmi les quelques étudiants et professeurs présents.

60 « Le Mystère dans les lettres » (1896), dans *Divagations*, éd. citée, p. 234. La lecture envisagée comme « pratique [désespérée] » reçoit de surcroît, dans ce dernier texte, l'écho de la formule fameuse : « Lire — / Cette pratique — ».

61 *La Musique et les Lettres*, éd. citée, p. 67.

62 Dans la lettre de 1866, s'il est bien question de « divines impressions [...] amassées en nous » [je souligne], le point de vue individuel que Mallarmé prend sur ces impressions, avec les conséquences qu'il en tirera pour la suite de son œuvre, l'emporte sur leur dimension collective.

63 Lettre à H. Cazalis, 14 mai 1867, dans *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. citée, p. 342.

64 *Ibid.*, pp. 342-343.

65 La machination parodique ourdie par Ducasse suffirait du reste à faire voir rétrospectivement dans cette théo-logomachie racontée à Cazalis le reflet grossi d'une névrose collective, qui est celle de toute une génération de poètes écrivant après la mort de Dieu.

66 Lettre à H. Cazalis, 14 mai 1867, éd. citée, p. 343.

67 *Ibid.*, p. 343. À Villiers de l'Isle-Adam, quelques mois plus tard, Mallarmé redira tout cela de façon plus synthétique et douloureuse, en assumant à mots à peine couverts sa pleine identification avec Hérodiade : « Le miroir qui m'a réfléchi l'Être a été le plus souvent l'Horreur et vous devinez si j'expie cruellement ce diamant de Nuits innommées » ; et, craignant de « commencer [...] par où [leur] pauvre et sacré Baudelaire a fini », c'est-à-dire la paralysie et l'aphasie, il mentionnera, en fait de protection contre ce sort inscrit dans une temporalité toute terrestre, que « l'Éternité [a] scintillait en [lui] et dévoré la notion survivante du Temps » (Lettre du 24 septembre 1867, *ibid.*, p. 367 ; c'est lui qui souligne).

68 « J'avoue, écrivait-il déjà à Cazalis, que la Science que j'ai acquise, ou retrouvée au fond de l'homme que je fus, ne me suffirait pas, et que ce ne serait pas sans un serrement du cœur réel que j'entrerais dans la Disparition suprême, si je n'avais pas fini, mon œuvre, qui est l'Œuvre, le Grand-Œuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres » (Lettre du 14 mai 1867, *ibid.*, p. 345).

69 Lettre d'E. Lefébure, 27 mai 1867, citée dans *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. citée, p. 346, note 4. Son correspondant lui faisait part, dans cette même réponse, de deux craintes à l'égard de l'ambition l'animant de fournir « la terminaison ou, comme vous dites, la flèche de la poésie moderne, de la cathédrale romantique, dont vous serez le coq, puisque vous vous placez en haut » : « [Une] tristesse me vient en y songeant : à une telle élévation, qui, excepté vous-même et les anges qui n'existent pas, pourra doucement vous caresser les plumes en murmurant : Ô le beau coq ! En outre, je crains que les hommes ne se déshabituent vite de se proposer des énigmes dont ils sauront le mot, et l'impossibilité d'une religion, en face de la terrible lumière qui jaillit des Sciences, me semble un des grands malheurs de l'humanité » (*ibid.*, pp. 346-347, note 4). La métaphore du poète oiseau, du poète plumage en lutte avec un autre « plumage », se prolonge, sur un ton de comique camaraderie, au début de la lettre que Mallarmé lui adresse le même jour et que nous commentons dans les paragraphes qui suivent : « Comment allez-vous ? Mélancolique cigogne des lacs, [...] écoutez la voix gutturale et amie d'un autre vieux plumage, héron et corbeau à la fois, qui s'abat près de vous. [...] Avant de nous laisser aller à notre murmure, vraie causerie d'oiseaux pareils aux roseaux, [...] demandons-nous cependant comment nous y sommes dans cette vie ! Je réitère donc ma première question, frère : “Comment êtes-vous ? Et de combien s'est avancée cette guérison ?” » (Lettre à E. Lefébure, 27 mai 1867, *ibid.*, pp. 346-347 ; souligné par lui.)

70 *Ibid.*, p. 348.

71 *Ibid.*, p. 348-349. Mallarmé ajoute plus loin ceci, en guise de *post-scriptum*, après sa signature : « = J'oubliais de vous dire que ce qui m'avait causé cette émotion dans l'article de Montégut, était le nom de Phidias au début, et une invocation au Vinci — ces deux aïeux réunis de mon œuvre, avant de parler du Poète moderne ! = » (*ibid.*, p. 351).

72 Montégut (Émile), « La nouvelle littérature française. Les romans de M. Victor Cherbuliez », dans *La Revue des Deux Mondes*, XXXVII^e année, seconde période, tome 69, mai 1867, p. 483.

73 Montégut (Émile), art. cité, p. 484-485.

74 *Ibid.*, 486.

75 *Ibid.*, pp. 486-487.

76 « Prose (pour des Esseintes) », *Poésies*, dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 28.

77 É. Montégut, art. cité, p. 487.

78 *Ibid.*, pp. 482-483.

79 Marchal (Bertrand), note 1 à la p. 349 de *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. citée.

80 Faisant suite à la citation détachée plus haut : « — Mais je ne m'enorgueillis pas, mon ami, de ce résultat, et m'attriste plutôt. Car tout cela n'a pas été trouvé par le développement normal de mes facultés, mais par la voie pécheresse et hâtive, satanique et facile de la Destruction de moi, produisant non la force, mais une sensibilité, qui, fatalement, m'a conduit là. Je n'ai, personnellement, aucun mérite ; et c'est même pour éviter ce remords (d'avoir désobéi à la lenteur des lois naturelles) que j'aime à me réfugier dans l'impersonnalité — qui me semble une consécration » (Lettre à E. Lefébure, 27 mai 1867, éd. citée, p. 350).

81 Deux mois plus tôt, pressentant à quelles extrémités peut conduire un tel processus, Mallarmé en avait déjà produit une métaphore très significative : « Le vampire que je suis, qui dévore tout, pour en faire du sang et de la couleur, et se dévorera un jour, n'a pas encore paraît-il mangé [son] cœur, et c'est grâce à cette dernière pitié, que nous ne sommes pas encore le Monstre que je pressens et serai » (Lettre à José-Maria de Heredia, 7 mars 1867, dans *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. citée, p. 340).

82 Lettre à E. Lefébure, 27 mai 1867, éd. citée, pp. 353-354.

83 Notons cette coïncidence curieuse : sous le pli même où Mallarmé évoque la vision à Londres d'une « boîte-cercueil » détaillant les composants du corps humain et fait état d'une retrempe alternative du concept dans le corps et dans l'esprit, il est fait mention très précise d'un article dans lequel la « chimie spirituelle » présidant à l'infusion poétique du savoir se trouvait présentée dans les termes que voici : « Expression métaphorique pour expression métaphorique, celle qui prétend que la science nourrit l'esprit est plus près de la réalité que celle qui veut qu'elle le meuble ; car le savoir enrichit l'imagination, non comme une collection d'objets mobiliers enrichit une demeure, mais comme une nourriture succulente enrichit le corps. Une chimie spirituelle analogue à celle qui régit les corps physiques décompose, transforme et recompose les connaissances qui sont soumises à son action ; ce qui était tout à l'heure un fait historique se dissout, perd tout caractère concret et se trouve réduit à l'état d'abstraction métaphysique ; ce qui était idée pure et nue, simple monade mathématique, sort de son état d'abstraction, et, mue par les lois d'une affinité mystérieuse, se combine avec un fait d'ordre matériel et se crée un corps par agglutination ; une épineuse théorie philosophique toute sèche va se couvrir de fleurs comme un buisson ; un système entier va se fondre en une seule image légère comme une vapeur, et par opposition une simple métaphore va devenir le principe générateur d'un système. Il n'est pas une des connaissances du poète qui ne subisse une métamorphose et qui ne lui rende un service inattendu, toujours différent de celui qu'elle aurait dû logiquement lui rendre ; c'est l'histoire qui lui enseigne la philosophie, ce sont les sciences exactes qui l'initient aux jeux et aux couleurs des images, ce sont les peintures de la volupté qui l'instruisent à la sagesse, et souvent ce sont les paroles de la sagesse qui lui révèlent la science de la volupté » (É. Montégut, « La nouvelle littérature française », art. cité, pp. 485-486).

84 Lettre à E. Lefébure, 27 mai 1867, éd. citée, p. 351.

85 Comme on le voit dans l'extrait cité ci-dessous, *ibid.*, p. 352.

86 Cf. « Le livre, instrument spirituel » (*La Revue blanche*, 1895), dans *Divagations*, éd. citée, pp. 224-228.

87 Lettre à E. Lefébure, 27 mai 1867, éd. citée, pp. 351-353.

88 Cf. « L'Art pour tous » (1862) : « L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate » (dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 362).

89 « Hérodiade. Scène », dans *Poésies*, éd. citée, p. 21.

90 On aura entrevu certains des éléments d'explication avancés entre autres par Jean-Paul Sartre (« Qu'est-ce que la littérature ? », dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948) ; Roland Barthes (*Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953) ; Paul Lidsky (*Les écrivains contre la Commune*, Paris, Maspero, 1970) ; Jacques Dubois (*L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1978) ; Ross Chambers (*Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1987) ou Dolph Oehler (*Le Spleen contre l'oubli*, Paris, Payot, 1996). Voir aussi, pour une synthèse de ces points de vue et un

apport d'autres hypothèses, les sections d'introduction et de synthèse du diptyque réservé par Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand à la poésie du XIX^e siècle : *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval* (Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006) et *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire* (Paris, Seuil, coll. « Point Lettres », 2006).

91 Adorno (Theodor W.), *Théorie esthétique*, trad. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 288-289. On a vu que la réciproque est vraie, du moins pour Mallarmé, ayant tiré enchantement de son désenchantement.

92 Pascal (Blaise), *Pensées* (n° 704-712), dans *Œuvres complètes*, éd. Chevalier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, pp. 1304-1306.

93 Sur les formes de vie et de pensée scolastiques, avec les biais particuliers qu'elles induisent, voir Bourdieu (Pierre), *Médiations pascaliennes*, éd. citée, chap. 2.

94 Voir Freud (Sigmund), *Moïse et le monothéisme*, trad. Berman, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967, pp. 152-153.

95 Les diverses formes de gauchisme et de « radicalisme de campus » (*campus radicalism*) en sont une flagrante illustration. À cette croyance scolastique en la toute-puissance de la pensée et à la liberté dont celle-ci s'autorise en réduisant à rien les contraintes exercées par le réel, on peut opposer telle remarque de Descartes au sujet, non des vérités de sens commun, évidemment sujettes au doute, mais de la vérité mesurable à l'ordre des faits et des conséquences que le sens commun, qui est aussi un sens pratique, est susceptible de faire émerger : « [II] me semblait que je pourrais rencontrer beaucoup plus de vérité dans les raisonnements que chacun fait touchant les affaires qui lui importent, et dont l'événement le doit punir bientôt après s'il a mal jugé, que dans ceux que fait un homme de lettres dans son cabinet, touchant des spéculations qui ne produisent aucun effet, et qui ne lui sont d'autre conséquence, sinon que peut-être il en tirera d'autant plus de vanité qu'elles seront plus éloignées du sens commun, à cause qu'il aura dû employer d'autant plus d'esprit et d'artifice à tâcher de les rendre vraisemblables » (*Discours de la méthode*, dans *Œuvres et lettres*, éd. Bridoux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 131).

96 Sartre (Jean-Paul), *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, p. 28.

97 « Le Guignon » (première version, 1862), dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 125.

98 C'est l'un des traits constants en effet de l'imaginaire social petit-bourgeois d'être ainsi tiraillé entre la peur de déchoir vers les classes populaires, dès lors intensément méprisées, et l'aspiration à s'élever vers les classes supérieures, intensément imitées.

99 Voir Lettre à E. Lefébure, 3 mai 1868, dans *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. citée, p. 386 : c'est « rythmé par le hamac et inspiré par le laurier » que Mallarmé, en Avignon, lui dit avoir le projet de composer un sonnet comportant à la rime le mot « ptyx ». Le motif du laurier en Avignon est une allusion assez évidente à Laure et Pétrarque.

100 Lettre à H. Cazalis, 18 juillet 1868, *ibid.*, pp. 390-393.

101 Lettre à H. Cazalis, 4 février 1869, *ibid.*, p. 423.

102 *Ibid.*, p. 423.

103 Une lettre à Léon Dièrx en dressait déjà le diagnostic en 1867 : « la vraie cause [de son retard à rendre compte de sa lecture du recueil envoyé par celui-ci] a été une saison de maladie qui, attaquant le "saint des saints", le cerveau même, lui eût fait vingt fois préférer le sanglot définitif de la folie à sa douleur funeste et unique — spirituelle à force d'intensité » (Lettre du 8 août 1867, *ibid.*, p. 363).

104 Lettre à H. Cazalis, 31 décembre 1869, *ibid.*, p. 457.

105 En envoyant le « Sonnet allégorique de lui-même » à Cazalis, Mallarmé précise : « J'extrait ce sonnet [...] d'une étude projetée sur *la Parole* » (Lettre du 18 juillet 1868, *ibid.*, p. 392). Ce sont là peut-être les prémisses de sa recherche sur la « Science du Langage ».

106 *Notes sur le langage*, dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 504. Il s'y réclame en particulier du modèle philosophique mais aussi stylistique du *Discours de la méthode* de Descartes (envisageant pour d'autres moments plus enthousiastes d'y résister en se réglant sur la concision de Montesquieu), et plus généralement, renvoyées l'une vers l'autre, de la mathématique française et de la philosophie allemande, celle-ci plus ouverte à la « science pure » que la philosophie anglaise, trop respectueuse de Dieu (*ibid.*, pp. 504-505).

107 *Ibid.*, pp. 511-512.

108 Lettre à H. Cazalis, 14 novembre 1869, dans *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. citée, pp. 451-452.

109 *Igitur*, dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 475.

110 *Ibid.*, p. 490.

111 *Ibid.*, p. 474.

112 Claudel (Paul), « La catastrophe d'Igitur » (1926), dans *Œuvres en prose*, éd. Petit et Galpérine, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 509.

113 Voir Durand (Pascal), « La mort en partage. À propos du *Tombeau de Théophile Gautier* », dans *Histoires littéraires*, n° 36, 2008, pp. 43-49.

114 *La Dernière Mode*, dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 76.

115 « Les Impressionnistes et Édouard Manet » (publié en traduction anglaise par *The Art Monthly Review* en septembre 1876, le manuscrit français ayant été perdu), dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 467-468. Si tant est que la traduction soit fidèle à l'original — et il semble qu'il s'agisse d'une traduction littérale, ainsi qu'en témoignent maints gallicismes et formulations incorrectes —, le rapprochement entre la *représentativité* de l'art impressionniste et les formes modernes de la démocratie représentative à l'heure du suffrage universel ne laisse pas d'être intéressant.

116 Voir la conclusion de l'étude, *ibid.*, pp. 469-470.

117 *Ibid.*, p. 469.

118 *Ibid.*, p. 447.

119 Car, tel qu'il apparaîtra en 1897 dans les *Divagations*, ce texte est un montage de plusieurs morceaux, dont le plus ancien, qui formera sa conclusion, remonte à l'« Avant-dire » au *Traité du Verbe* de 1886.

120 Voir Durand (Pascal), *Crises. Mallarmé via Manet*, Leuven, Peeters/Vrin, 1998 et « Mallarmé face au vers libre : une position critique », dans *Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)* (C. Boschian-Campaner dir.), Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 13-21.

121 La première expression apparaît dans l'« autobiographie » rédigée à la demande de Verlaine (lettre du 16 novembre 1885, dans *Correspondance*, tome II, éd. Mondor et Austin, Paris, Gallimard, 1965, p. 302), la seconde dans la « Bibliographie » préparée pour l'édition Deman des *Poésies* (dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 46).

122 Cette dernière désignation figure dans une lettre à Octave Mirbeau, 5 avril 1892, dans *Correspondance*, tome V, éd. Mondor et Austin, Paris, Gallimard, 1981, p. 64.

123 Lettre à P. Verlaine, 16 novembre 1885, éd. citée, p. 303.

124 *Ibid.*, p. 303.

125 « [À] part les morceaux de prose et les vers de ma jeunesse et la suite, qui y faisait écho, publiée un peu partout, chaque fois que paraissaient les premiers numéros d'une Revue Littéraire, j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi ? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard [*sic*], fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode. [...] / Rien de si simple alors que je n'aie pas eu hâte de recueillir les mille bribes connues, qui m'ont, de temps à autre, attiré la bienveillance de charmants et excellents esprits, vous le premier ! Tout cela n'avait d'autre valeur momentanée pour moi que de m'entretenir la main : et quelque réussi que puisse être quelquefois un des [morceaux ;] à eux tous c'est bien juste s'ils composent un album, mais pas un livre. Il est possible cependant que l'Éditeur Vanier m'arrache ces lambeaux mais je ne les collerai sur des pages que comme on fait une collection de chiffons d'étoffes séculaires ou précieuses. Avec ce mot condamatoire d'*Album*, dans le titre, *Album de vers et de prose*, je ne sais pas ; et cela contiendra plusieurs séries, pourra même aller indéfiniment, (à côté de mon travail personnel qui je crois, sera anonyme, le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur) » (*ibid.*, pp. 301-302).

126 « Bibliographie » des *Poésies*, éd. citée, pp. 46-48.

127 Se reporter au commentaire des *Poésies* livré dans la collection « Foliothèque » (Paris, Gallimard, 1998) et à la section réservée à cette problématique dans *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités* (éd. citée, p. 199-212), ainsi qu'à différentes contributions parmi lesquelles « Le périple et la boucle : *Au seul souci de voyager...* », dans *Les Poésies de Stéphane Mallarmé. Une rose dans les ténèbres* (textes réunis par J.-L. Diaz), Paris, Sedes, 1998, p. 43-53 ou « Formes et formalités. Remarques sur la poétique du nom chez Mallarmé », dans *Formules*, n° 4, 2000, p. 230-238. Vincent Kaufmann a l'un des premiers attiré l'attention sur la logique de l'adresse à l'œuvre chez Mallarmé — et chez quelques autres, endettés envers celui-ci —, dans *Le Livre et ses adresses. Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot* (Paris, Méridiens Klincksieck, 1986), puis *L'Équivoque épistolaire* (Paris, Minuit, 1990).

128 « Le Démon de l'Analogie », dans *Divagations*, éd. citée, p. 87.

129 « Sur une bourse de voyage pour les poètes » (1898), dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 671.

130 L'expression « mallarmistes » figure dans la lettre à Verlaine du 16 novembre 1885, éd. citée, p. 303. Sur le travail de filtrage et de réécriture de l'« autobiographie » livrée à Verlaine, voir P. Durand, « Auto/biographie. Le dispositif Mallarmé/Verlaine », dans *Littératures*, n° 44, printemps 2001, pp. 97-119.

- 131 Discontinuité — de syntaxe, de vocabulaire, de ton — suffisamment chère à Mallarmé pour qu'il prenne soin, en retouchant ses poésies de jeunesse à mesure qu'il les republie, de l'y introduire ou de l'y renforcer.
- 132 *La Musique et les Lettres*, éd. citée, p. 69.
- 133 *Ibid.*, pp. 65-66.
- 134 *Ibid.*, p. 55.
- 135 Aussi, poursuit-il, « on me pardonnera si je collectionne, pour la lucidité, ici tels débris au coupant vif, omissions, conséquences, ou les regards inexprimés. Ce sera ces Notes » (*ibid.*, p. 74). Non un résidu, ni de simples compléments, mais la recollection, parmi quelques conséquences tirées après coup, de quelques-uns des traits pragmatiques, silences, regards, par quoi la scène de la conférence garantissait une meilleure intelligibilité du propos.
- 136 Mallarmé (Stéphane), *Œuvres complètes*, éd. Mondor et Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 1610.
- 137 Enquête conduite par Charles Morice, « Le Fonds littéraire », *Le Figaro*, 28 septembre 1894, p. 2.
- 138 « Sauvegarde » (1895), dans *Divagations*, éd. citée, pp. 271-272.
- 139 « Berthe Morisot » (1896), dans *Divagations*, éd. citée, p. 148.
- 140 *Ibid.*, pp. 72-73.
- 141 « Accusation », dans *Divagations*, éd. citée, pp. 246-247 ; « Cloîtres », *ibid.*, p. 247-248. Ce ne sont pas ici des considérations à caractère d'érudition philologique. Architecte de ses propres livres — même lorsque ces derniers, comme il en va du recueil de ses proses, paraissent « *épars et privés d'architecture* » (note liminaire aux *Divagations*, *ibid.*, p. 82) —, Mallarmé sait fort bien ce qu'il fait : un ordre, une raison s'indiquent en pointillé dans la disparate apparente des pièces ainsi rassemblées.
- 142 *La Musique et les Lettres*, éd. citée, pp. 71-72.
- 143 « Motif commun » à l'égard de quoi l'indifférence affichée par les membres de cette minorité n'en représente pas moins, de façon distanciée, une forme de respect.
- 144 *Ibid.*, p. 76.
- 145 Définition très synthétique également de ce que l'*illusio* recouvrait aux yeux de Bourdieu, soit cette croyance partagée en la valeur intrinsèque du jeu, dont procèdent, et qu'elles confirment en retour, les luttes pour la différence qui, dans les univers sociaux à forte dimension symbolique, sont tout autant des luttes pour l'existence. Cette unanimité des différences, créatrice de différence, prend aussi, plus banalement, la forme d'un consensus consistant à laisser le plus souvent indiscuté, comme allant de soi, le principe de la discussion ou du conflit : « C'est un grand sujet de dissertation : "Pensez-vous que la société repose sur le consensus ou le conflit ?" Qui ne voit pas qu'il y a une forme de consensus par le conflit ? D'abord parce que, pour discuter, il faut avoir un terrain d'accord sur les terrains de désaccord et, ensuite, parce qu'à travers le conflit on s'intègre ; on s'intègre autrement, non pas dans le compromis ou dans l'évitement » (Bourdieu (Pierre) et Chartier (Roger), *Le sociologue et l'historien*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2010, p. 69.)
- 146 « Une dentelle s'abolit », dans *Poésies, Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 42.
- 147 « Après, les dissensions. Quelques initiateurs, il le fallait, sont partis loin, pensant en avoir fini avec un canon [...] officiel » (*La Musique et les Lettres*, éd. citée, p. 64).
- 148 « Crise de vers », dans *Divagations*, éd. citée, p. 204.
- 149 « Un spectacle interrompu » (1875), dans *Divagations*, éd. citée, p. 90 (souligné par lui).
- 150 « Symphonie littéraire » (1865), dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 281.
- 151 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, pp. 372-373.
- 152 « Solennité » (1887), dans *Divagations*, éd. citée, p. 198.
- 153 « Bibliographie » des *Poésies*, éd. citée, p. 46.
- 154 Il y a là, chez Mallarmé, la croyance en moins, quelque chose de la façon dont Pascal entendait ramener les libertins aux certitudes de la foi : en leur recommandant d'en faire tous les gestes.
- 155 « Crise de vers », dans *Divagations*, éd. citée, p. 213.
- 156 « Étalages » (1892), dans *Divagations*, éd. citée, p. 219.
- 157 *Ibid.*, p. 218.
- 158 *La Musique et les Lettres*, éd. citée, p. 74.
- 159 *Ibid.*, p. 74.
- 160 Cf. la formule mise entre parenthèses dans le poème en prose « Conflit » : « l'homme est la source qu'il cherche » (*Divagations*, éd. citée, p. 105).
- 161 « Sur l'idéal à vingt ans » (1898), dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 672.

162 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, éd. citée, p. 376-377.

Pour citer cet article

Référence électronique

Pascal Durand, « Vers une *illusio* sans illusion ? », *COnTEXTES* [En ligne], n°9 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2011. URL : <http://contextes.revues.org/index4800.html>

À propos de l'auteur

Pascal Durand

Université de Liège

Droits d'auteur

© Tous droits réservés
